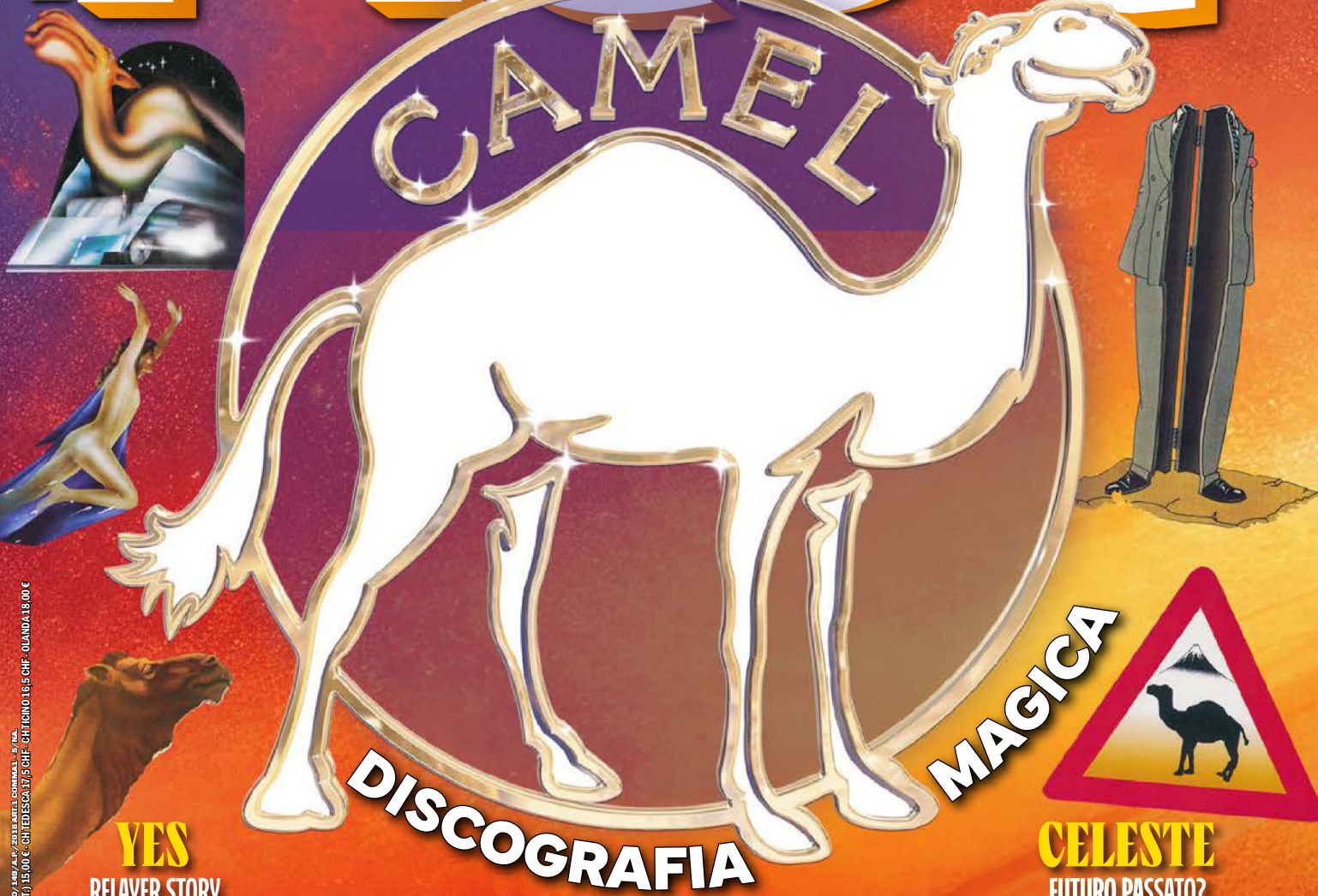
SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA



DISCOGRAFIA MAGICA

YES
RELAYER STORY

CELESTE
FUTURO PASSATO?

ARTHUR BROWN
FUOCO IMMORTALE

GEORDIE GREEP
OLTRE I BLACK MIDI

BAROCK PROJECT
NUOVO ALBUM

JAKKO JAKSZYK
NEW BOOK

HARD ROCK UNDERGROUND
MADE IN USA QUARTA PUNTATA

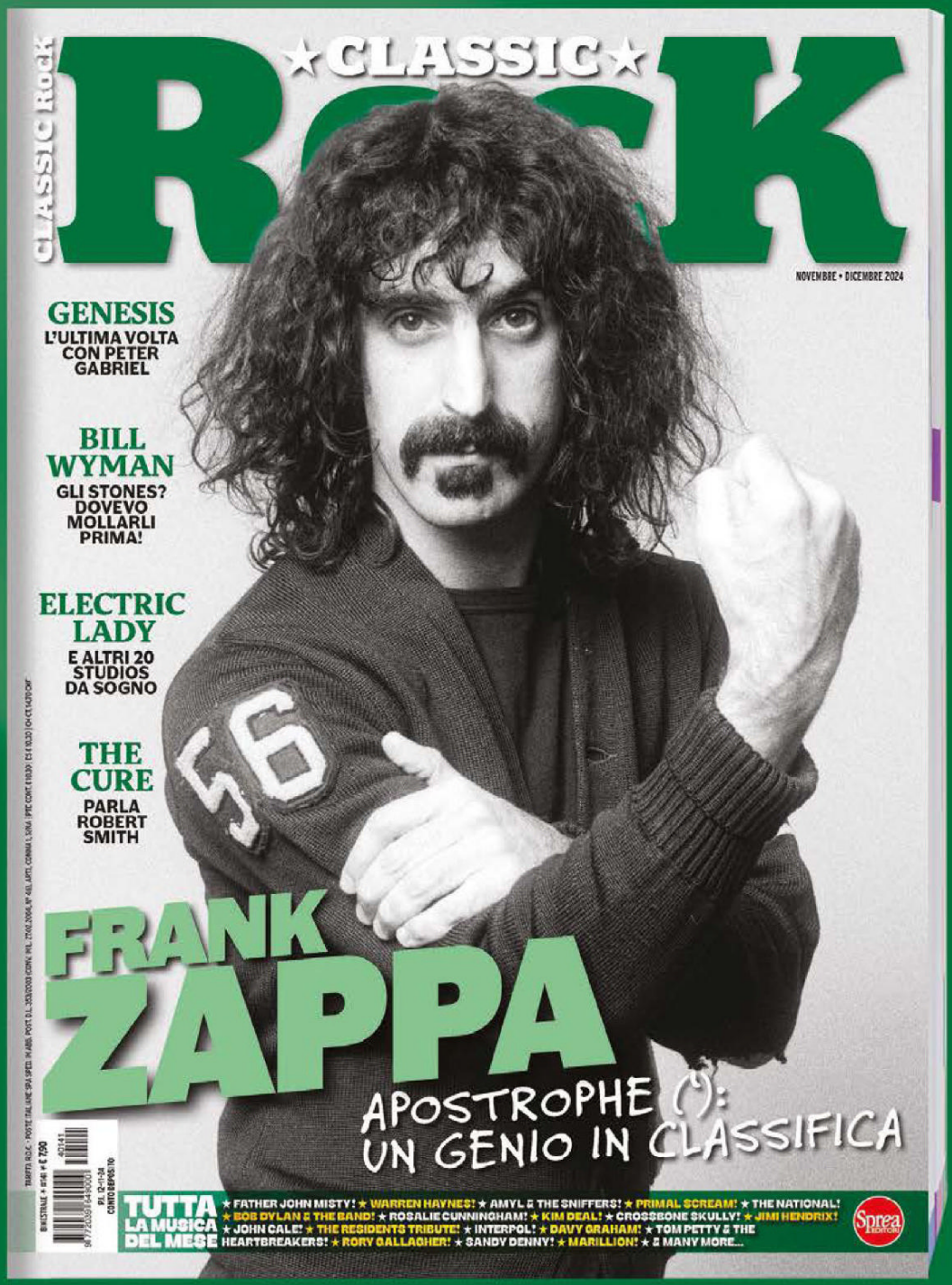
+ × XTC × AGUSA × IBIS: SUN SUPREME × WOBBLER × ISBJÖRG × FABIO CERRONE 2 × OPETH × BLIND EGO

TARIFFA R.O.C. POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - ART. MBPA/LO - NO/149/A.P./2016 ART.1 COMMA 1 - S/NA
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT.) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

Sprea EDITORI

IN EDICOLA

DAL 15 NOVEMBRE



Scansiona il QR Code

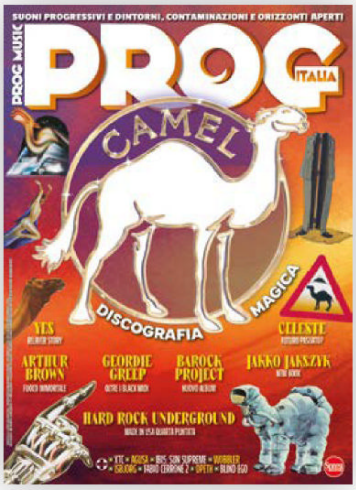
Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile dal 12 novembre

WELCOME

E 57!

EDITORIALE

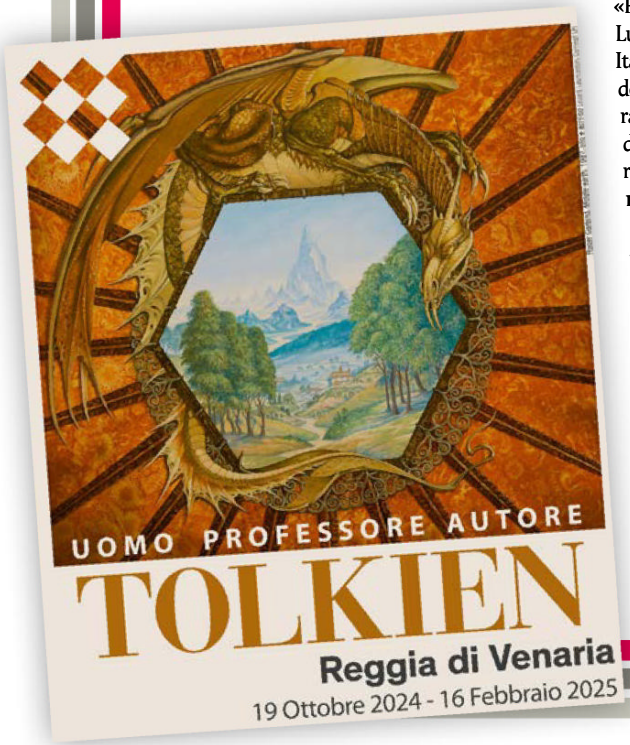
Pure il 2024 volge al termine… per **«Prog Italia»** è davvero un grande traguardo, specialmente per il periodo di crisi, non solo editoriale, in cui è nato il nostro bimestrale ormai tanto tempo fa. Comunque sono orgoglioso di quanto ottenuto insieme… e ho voglia di affrontare il 2025 con rinnovata energia, che porterà la rivista a essere più presente nelle iniziative sul territorio: concerti, mostre ecc. Un nuovo speciale di «Prog Italia» dopo il successo di quello sul Krautrock? Rimanete sintonizzati e presto saprete qualcosa…



Doveroso un ricordo per il mio amico **Francesco Coniglio** (1957-2023), che nel 2014 mi fece tornare la voglia di affrontare i "draghi" del giornalismo musicale con la splendida sfida di questa rivista senza frontiere: "Caro Francesco, eri un casinaro incredibile, una mente sempre in movimento (infatti ogni tanto rischiavi di 'bruciarla' per la mancanza di riposo) ma inimitabile… l'unico in grado di convincermi a confrontarmi nuovamente con me stesso e con tutti quelli che amano la musica non 'prema-sticata' dal business".

Nel numero 57 di **«Prog Italia»** inaugureremo il 2025 con un lungo articolo sul rock progressivo e i temi dell'universo di **J.R.R. Tolkien**, cercando di non perderci in inutili diatribe socio-cultural-politiche che hanno preso piede più in Italia che a livello internazionale. Parleremo di tantissimi artisti, tra cui **Bo Hansson**, **Marillion**, **Camel**, **Rush** ecc.
Il 19 ottobre 2024 in un'ambientazione fantastica come la Reggia di Venaria (Torino), una delle residenze reali sabaude, è stata inaugurata la mostra *Tolkien uomo, professore, autore*, aperta sino al 16 febbraio 2025 (info: https://lavenaria.it).

La coverstory di questo numero è dedicata ai **Camel** con le recensioni dei quattordici album in studio, tra il 1973 e il 2002, e due dal vivo (A LIVE RECORD del 1978 e PRESSURE POINTS del 1984). Il gruppo inglese, guidato da **Andy Latimer** (lo speciale è aperto da una sua intervista, apparsa nel 2001 sulle pagine di «Nobody's Land», storica fanzine guidata dal nostro Franco Vassia), possiede una identità fortissima, che la rende unica anche in un settore affollato come quello del rock sinfonico e romantico. Amo i Camel ed editando le recensioni ho scoperto di non essere d'accordo con alcune. Quali? Scopritele da sole/i 😛



«Prog Italia» 57 in radio su Progressivamente.
Lunedì 25 novembre io e Paolo Carnelli presenteremo i contenuti di «Prog Italia» 57 durante una nuova puntata di Progressivamente. Dove e quando? Su Radio Centro Idea Digital Network con un viaggio sonoro-temporale tra passato e presente. Ogni lunedì dalle 16 alle 18 sul DAB (emmedab C10, Roma, e C9, Frosinone e Latina), quindi sul nuovo sistema di radio digitale presente in tutte le auto dal 2018 in poi, e in streaming su **radiocentroidea.com**

«Prog Italia» 57 è dedicato a tutti **NOI** (redazione e lettori) che abbiamo contribuito a questo traguardo.

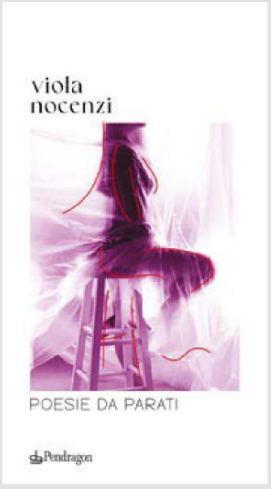
Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto

Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.org

Il pensiero Viola

di Viola Nocenzi



APNEA

Crocifissi naufraghi
Raffreddati
Recisi
Riemersi.
Sciabordio
Di uno stelo muto
Sotto un sole finto

Viola Nocenzi

SOMMARIO

#57 · PROG ITALIA

5 **COVER STORY: CAMEL**
DISCOGRAFIA MAGICA 1973-2002

24 **YES 1974**
RELAYER

38 **WOBBLER**
Il prog dei fiordi

42 **XTC**
Musica trasversale

52 **AGUSA**
Testa e cuore negli anni Settanta

55 **ARTHUR BROWN**
Un fuoco immortale

62 **BLIND EGO**
Dagli RPWL a Blind Ego

66 **OPETH**
THE LAST WILL AND TESTAMENT

72 **HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA**
Quarta parte

80 **IBIS**
SUN SUPREME

88 **GEORDIE GREEP**
Il nuovo sound dell'ex Black Midi

92 **JAKKO JAKSZYK**
Canterbury non è solo un posto…

96 **BAROCK PROJECT**
Luca Zabbini interview

101 **ISBJÖRG**
Prog danese

104 **CELESTE**
ECHI DI UN FUTURO PASSATO

108 **FABIO CERRONE – SECONDA PARTE**
Hard-rock, prog & jazz-rock

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE

SOLO PER PC E MAC
A SOLI 14,90€

DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!

Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

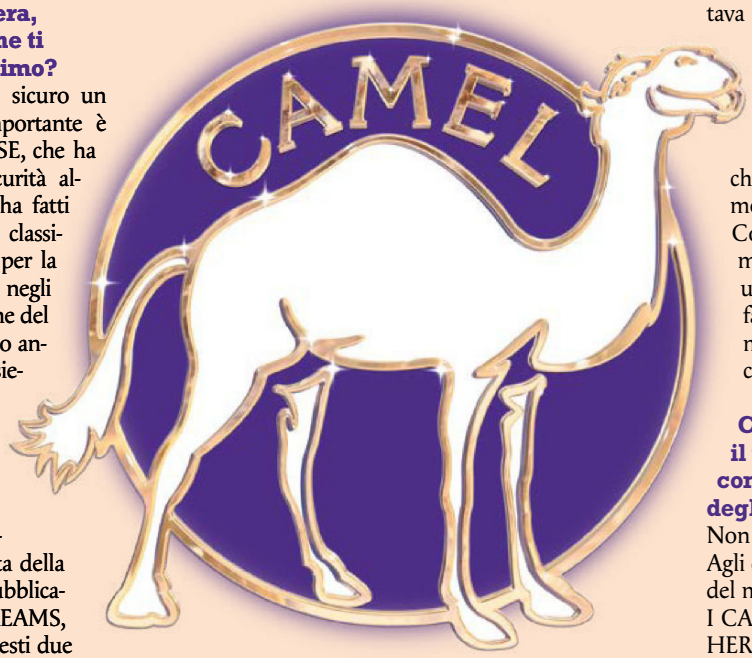
Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materie prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it
PEFC
PEFC/18-31-376

UNA DISCOGRAFIA MAGICA 1973/2002

Tra le band progressive rock degli anni Settanta ancora attive si distinguono i **Camel**. Il loro stile è riconoscibile in ogni album, dove spicca la figura di **Andrew Latimer** (chitarrista, cantante e compositore principale). In questa retrospettiva abbiamo recensito i loro quattordici dischi in studio (l'ultimo, RAJAZ, pubblicato nel 2002) e due dal vivo (A LIVE RECORD e PRESSURE POINTS), tralasciando i tanti live post 2002, che magari analizzeremo in futuro. Di seguito l'intervista a Latimer apparsa sulla fanzine «Nobody's Land» nel 2001, realizzata in concomitanza dell'unico concerto italiano del tour di RAJAZ (Hiroshima Mon Amour, Torino,17 settembre 2000).

Testo: **Antonio De Sarno**

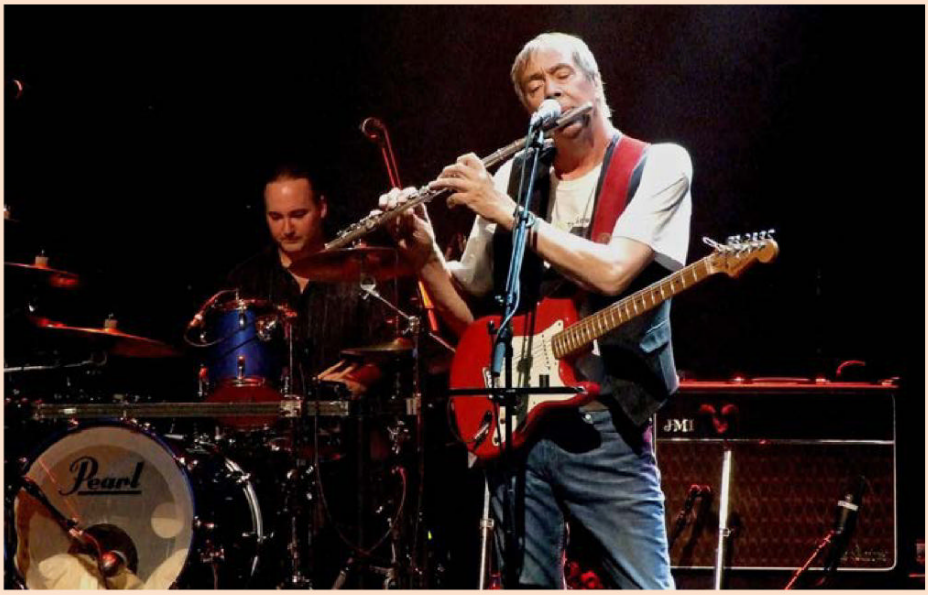
Della tua lunga carriera, quale è il momento che ti viene in mente per primo?
È difficile rispondere, di sicuro un momento veramente importante è stato THE SNOW GOOSE, che ha portato i **Camel** dall'oscurità alla semi-oscurità (*ride*), li ha fatti conoscere ed esordire in classifica. È stato bello sentire per la prima volta il disco finito negli studi della Decca al termine del missaggio. Non lo avevamo ancora ascoltato nel suo insieme… è stato emozionante. Anche molti tour sono stati memorabili per un motivo o per l'altro. Direi però che l'altro elemento fondamentale coincide con la nascita della Camel Productions e la pubblicazione di DUST AND DREAMS, il disco del ritorno. Fra questi due periodi ci sono state delle cose buone ma anche parecchie da dimenticare.



L'immagine impressa nella memoria di ogni appassionato della band inglese.

Una domanda inevitabile riguarda la tua collaborazione all'inizio degli anni Ottanta con un'altra icona del rock progressivo, Anthony Phillips, che ha parlato di una certa quantità di materiale che avevate registrato insieme.
È strano che me ne parli proprio adesso, ho appena ricevuto gli auguri di Natale da un amico in comune che ha trovato dei nastri registrati da me e Ant. Mi farà sapere se c'è qualcosa di buono, anche se si trattava solo di divertimento. Abbiamo registrato un sacco di materiale mai finito, impubblicabile, almeno per quanto riesco a ricordare. Ant aveva e ha uno studio in casa e io abitavo a pochi km di distanza. Ci incontravamo spesso in un pub a Clapham Common (Londra), poi andavamo da lui a suonare e cazzeggiare un po'. Sono anni che parliamo di fare qualcosa insieme ma per un motivo o per l'altro non si è mai concretizzato nulla.

Come è cambiato il tuo approccio alla composizione nel corso degli anni?
Non lo so, sono successe molte cose. Agli esordi scrivevo la maggior parte del materiale con la chitarra. Ma con I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE (1979) ho cominciato a comporre usando il pianoforte. E da allora ho proseguito a farlo, fino ad abbandonare la chitarra che ho ripreso per realizzare quasi tutto RAJAZ. Il mio approccio non è cambiato tanto. Trovo sempre difficoltà a comporre, infatti per riuscirci devo isolarmi per periodi lunghissimi. È un processo al termine del quale mi trovo tra le ma-



ANDREA VITALI

Andy Latimer e Denis Clement (Barbican Hall, Londra, 28 ottobre 2013).

ni materiale per tre o quattro album. A quel punto comincio a scartare le cose che mi annoiano di più.

Immagino che la collaborazione iniziale con Peter Bardens sia stata determinante per il sound dei primi Camel.

Creare musica con lui era più facile. Avevamo un'ottima interazione compositiva, almeno fino al periodo di BREATHLESS quando Peter cominciò a cambiare direzione, finendo per creare una divisione fra sé e il resto della formazione. Nei primi cinque anni del gruppo scrivevamo molte cose separatamente, ma quando era il momento di lavorare insieme le nostre idee prendevano forza, un po' come la relazione tra **Lennon** e **McCartney**. Io tendevo a scrivere quattro volte più di lui, però mi veniva più facile. Quando componevo la sua influenza era comunque presente, perché sapevo già come Peter avrebbe reagito… il nostro rapporto ha funzionato bene.

Sembra quasi che ti manchi.

È così, ma c'erano anche molte cose che non funzionavano, cose di cui preferiscono non parlare. Dal punto di vista personale c'è stato qualche problema, ma cosa potevamo fare? Eravamo giovani e superbi.

«THE SNOW GOOSE ha portato i Camel dall'oscurità alla semi-oscurità (ride), li ha fatti conoscere ed esordire in classifica»

Andrew Latimer

Chissà cosa hai pensato quando hai visto l'album live dei Mirage nel 1995? Gruppo che faceva riferimento a musicisti dei Camel (Peter Bardens e Andy Ward) e dei Caravan (Dave Sinclair, Pye e Jimmy Hastings)?

A essere onesti, la cosa mi sembrò un po' deprimente. Era un gruppo privo di energia e più simile a una cover band, neanche tanto brava. Ero deluso, mi aspettavo qualcosa di più. Sembrava solo che si fossero messi insieme per i motivi sbagliati, anche perché so che Peter e Andy non vanno proprio d'accordo. Come hanno fatto? Probabilmente pensavano di guadagnare qualcosa, prendendosi il pubblico dei Camel e dei **Caravan** in un colpo solo. Invece i fan dei due gruppi sono rimasti delusi. Per me la cosa era scontata, non hanno neanche tentato di scrivere del nuovo materiale. Ma la cosa più assurda è che non me ne hanno mai parlato… e ci sentivamo abbastanza spesso! Non è tanto strano il fatto che abbiano suonato il vecchio materiale dal vivo, ma farlo con qualcuno con cui non vai d'accordo è veramente stupido.

Nel 1984 i Camel si sono sciolti. Qual è stato il motivo principale? I diritti sul vecchio materiale?

C'erano un sacco di motivi. La battaglia legale è stata lunga. Io ero praticamente l'unico a difendere i nostri diritti, anche quelli di **Doug Ferguson**, **Peter Bardens** e **Andy Ward**. Mi sono rivolto agli altri, ma mi hanno detto che i Camel erano un mio progetto e quindi il problema era solo mio. La denuncia riguardava però debiti vecchi che risalivano all'epoca in cui eravamo insieme. Alla fine ho vinto e adesso tutti noi riceviamo diritti dai dischi vecchi. L'altro motivo principale era la mia delusione. Andy, alcolizzato e tossicodipendente, aveva lasciato il gruppo nel 1982. Con THE SINGLE FACTOR non era già più nei Camel perché il suo comportamento aveva finito per distruggere quello che era rimasto. Ero lì, ma non capivo se potevo continuare come Camel mentre la casa discografica voleva che utilizzassi il nome a tutti i costi. Credeva in me perché mi vedeva come il fulcro della band. Ma io non mi divertivo più o non capivo perché avrei dovuto continuare.

Può aver contribuito il successo enorme dell'Alan Parsons Project che all'epoca sembrava una costola dei Camel?

Sì. La musica di THE SINGLE FACTOR lasciava intendere che non eravamo convinti di quanto stava accadendo. Non avevo più idea di cosa fare. Ero sconvolto dall'abbandono di Andy. La crisi è durata due anni.

Fu allora che cominciasti a scrivere il materiale per DUST AND DREAMS?

Non ho iniziato fino ai primi mesi del 1985 per poi cercare un contratto discografico nel 1986. Ho provato con tre etichette a Londra. Ma nessuno era interessato per una serie di motivi, tra cui l'età e la mancanza di un'immagine ben riconoscibile. Puoi immaginare. Così ho deciso di gettare la spugna per un certo periodo. Salvo poi chiedermi il perché. Solo perché questi idioti non capiscono niente di musica? Allora ho venduto la mia casa a Londra e sono andato a vivere negli Stati Uniti, investendo tutti i miei soldi nella Camel Productions… per fortuna la cosa ha funzionato!

Perché gli Stati Uniti? Credevo che fosse un territorio ancora più ostile per certe forme musicali come la tua?

Principalmente perché avevo bisogno di una sfida. In Inghilterra mi trattavano come un sopravvissuto, allora, visto che la mia partner **Susan Hoover** è americana, ho deciso di fare un tentativo. In America l'atteggiamento era completamente diverso, tipo "I Camel? Che grande gruppo". Rispetto, energia, anche maggiori mezzi tecnici per la produzione. Tutto si è rivelato

ANDREA VITALI

Da sinistra: Jason Hart, Colin Bass, Denis Clement, Andy Latimer, Guy LeBlanc (Barbican Hall, Londra, 28 ottobre 2013).

più facile del previsto. Devo dire che non me l'aspettavo.

Quindi il concept sull'emigrazione di DUST AND DREAMS è autobiografico?

Esattamente. Siamo arrivati in California pensando di trovare la TERRA PROMESSA. Realizzare l'album da solo dopo venti anni, senza qualcun altro che seguisse ogni mia mossa, è stata una novità totale. Ho dovuto iniziare dal fondo. Trovare gente interessata, distributori, vedere il disco entrare in classifica e avere successo… di bene in meglio.

Parliamo di alcuni brani di RAJAZ. *The Final Encore* è estremamente fatalista. Sembra quasi incredibile il numero di autocitazioni che contiene. Da dove è arrivata questa vena, diciamo, apocalittica?

(*Ride*). È stato una specie di esercizio, venuto fuori da sé. Sicuramente una cosa strana. Ho preso tutti i testi scritti per i dischi precedenti e li ho riassemblati a caso. Improvvisamente tutto aveva un senso. Poi mi hanno richiesto se ciò significasse la fine del gruppo, ma non è così. È stato solo un esperimento positivo, tutto qua. Il significato non è palese come nel brano *Shout*, sempre su RAJAZ, scritto sul rapporto con Andy Ward. *The Final Encore* è solo uno scherzo.

A proposito di vena "triste", il testo di *Stride To My Heart*, sin troppo esplicito e lineare, sembra preso direttamente da un diario personale.

È come *A Day In The Life* dei **Beatles**. Vorrebbe tracciare una direzione nella mia vita musicale, dai primi ricordi in poi. Certo, è una versione molto condensata, ma non la vedo necessariamente come una canzone triste. Anche se in effetti RAJAZ è a modo suo abbastanza malinconico.

Ma ogni album da DUST AND DREAMS in poi è stato così!

Sono d'accordo. Ho la tendenza a esprimermi in questo modo. Evidentemente deve piacermi esaminare il lato più oscuro della vita, anche se finisce per risollevarmi il morale.

Ecco cosa mi sorprende nei vostri concerti… l'inaspettata energia vitale che nei dischi latita un po'

Sì, presumo di sì. La tristezza emerge anche nei concerti. Immagino, ma forse è solo una fase della mia vita. Ormai sono un esperto del lato triste dell'esistenza. Onestamente è sempre più facile scrivere quel genere di musica rispetto ai brani più allegri. Sono quelle cose che rimangono con te alla fine.

Allora presumo non ascolteremo più pezzi come *Down On The Farm* (BREATHLESS) con la loro "scemenza intelligente"?

Come ci siamo divertiti a realizzarla! Ma a pensarci bene Peter odiava quel pezzo e non è stato facile coinvolgerlo. Infatti credo che ci suoni pochissimo. Peter non aveva abbastanza materiale per BREATHLESS e **Richard Sinclair** voleva registrare quel tipo di canzone. Andy si è divertito con noi, calandosi nello spirito, mentre Peter si è abbastanza incazzato… (*ride*).

L'avete mai eseguita dal vivo?

Non potevamo, anche se sarebbe stato divertente!

Mae McKenna?

È una donna meravigliosa. Mi ha letteralmente salvato il culo su DUST AND DREAMS. Avevo in mente di usare una cantante del musical *Chess* ed ero in Inghilterra per registrarla e missare il disco. Mi serviva una interprete con un timbro "alto", visto come avevo scritto le parti vocal. Mancava solo la parte di quella cantante [Elaine Paige, Barbara Dickson?, *ndr*]. Il suo manager alla fine decise di chiederci per il turno in studio tre volte il costo dell'intero album! Così saltò tutto. Mentre lavoravamo agli Air Studios di Londra il nostro tour manager ci suggerì di contattare Mae, la sua vicina di casa (Ultravox, Steve e John Hackett). Le telefonai e lei accettò al volo. Una professionista con la voce di un usignolo. Perfetta in due secondi! La utilizzai anche per *Irish Air* su HARBOUR OF TEARS (58" solo voce, pura magia).

I Camel alla fine del concerto londinese del 2013 salutano il pubblicano entusiasta… come sovente capita ai loro concerti la Barbican Hall era sold out!

ANDREA VITALI

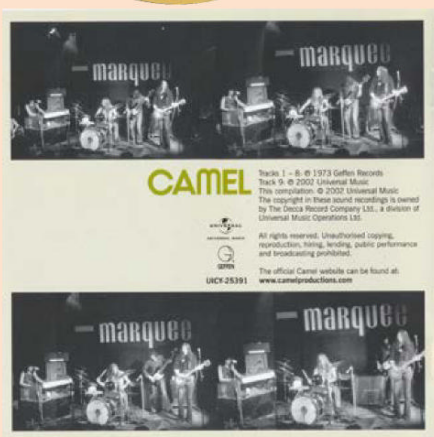
CAMEL

MCA (1973)

Testo: Ezio Candrini

Pur senza raggiungere i fasti e la fama dei vari **Genesis** e **Yes**, i **Camel** si sono ritagliati nel tempo un invidiabile *curriculum vitae*, superando le mode, praticamente senza sbagliare un album, spaziando tra generi (rock sinfonico, Canterbury ecc.) evitando di essere etichettati e criticati. Il loro esordio discografico arriva quando gli altri "mostri sacri" sono all'apice della creatività, ma complessivamente non sfigura, frutto di alchimie in seno alla band, retaggio del recente passato dei singoli musicisti. **Andy Latimer** (scontato ribadirlo, trait d'union dagli esordi ai giorni nostri), **Doug Ferguson** e **Andy Ward** sbucano da esperienze post adolescenziali con i **Brew** e la collaborazione discografica nel 1971 con il cantautore/tastierista inglese **Phillip Goodhand-Tait** (I THINK I'LL WRITE A SONG), passata praticamente inosservata, ma che smuove i ragazzi alla ricerca di un tastierista in pianta stabile. **Peter Bardens** raccoglie il loro invito e quando arriva è già famoso per la militanza negli **Shotgun Express**... benché abbiano lasciato pochissime testimonianze discografiche, basta scorrere i nomi dei componenti di questa meteora del rock per capire il fermento di allora (tardi anni Sessanta) e scovarvi le future leggende del decennio successivo come Rod Stewart, Peter Green e Mick Fletwood. Bardens si spinge oltre e approda nei Camel con alle spalle un paio di album solisti (THE ANSWER del 1970 e PETER BARDENS del 1971), portando in dote la mistica e classicheggiante *Homage To The God Of Light*: qualche indecisione sul nuovo nome da adottare e i Camel sono immersi in un vortice di stimoli ed esuberante creatività. I Morgan Studios (già dimora di Yes, Alice Cooper e Jethro Tull) li accoglie per le registrazioni nell'estate del 1972: CAMEL esce nel febbraio dell'anno successivo e non entra in classifica, ma è un esordio maturo, compatto, arrembante, equamente spartito a livello compositivo tra due leader, manco a dirlo Latimer e Bardens; il secondo dichiarerà in seguito di ritrovare tra le tracce il feeling dei **Santana** e non possiamo dargli torto ascoltando l'opener *Slow Yourself Down*, che concede spazio alle prime schermaglie tra l'organo Hammond e la chitarra, meno melodica e piacevolmente sovrastante degli album successivi. *Mystic Queen* ha il giro armonico più lineare e lascia spazio ai vocalizzi di Ferguson (che farà il bis con la non troppo incisiva *Curiosity*). Dietro l'angolo ci sono almeno un paio di classici che anticipano la direzione più marcatamente prog e preparano alla complessità del successivo MIRAGE: *Six Ate*, con il drumming disinvolto di Ward, prelude ad alcune sezioni della celeberrima *Lady Fantasy*. E naturalmente *Never Let Go*, uscita anche come singolo, capolavoro senza tempo, eseguita quasi ininterrottamente nei successivi tour. Il mancato rinnovo contrattuale da parte della MCA porta il quartetto tra le braccia della Deram e nuove aspettative al successo che tardivamente arriverà con *The Snow Goose* nel 1975.

Copertina, etichette e libretto Cd di varie edizioni di CAMEL.



«L'album di esordio contiene l'avvolgente *Never Let Go*, capolavoro senza tempo, eseguita quasi ininterrottamente nei successivi tour»

MIRAGE

Deram/Gama (1974)

Testo: Marco Olivotto

MIRAGE è il secondo album dei **Camel**, pubblicato nel 1974 dalla Deram, sottoetichetta della Decca, dopo che quello di esordio non aveva riscosso il successo sperato. Molti lo considerano il lavoro migliore del gruppo e non solo, non a caso è ritenuto uno dei lavori fondamentali della storia del prog… e il mensile statunitense «Rolling Stone» gli assegna il ventunesimo posto tra le cinquanta opere essenziali del rock progressivo. La definizione di "macchina ben oliata", data allora dalla rivista inglese «Sounds Magazine», descrive bene la band in questo periodo. La composizione dei brani è suddivisa abbastanza equamente tra **Andy Latimer** e **Peter Bardens**, con la lunga *Lady Fantasy* attribuita anche a **Andy Ward** e **Doug Ferguson**. Si nota una certosina cura degli incastri ritmici e armonici, non esattamente banali, che testimoniano la sinergia tra tutti i membri del gruppo. La musica si snoda su una sezione ritmica possente e precisa, sulla quale si intrecciano le perfette tessiture della chitarra e delle tastiere. È evidente la vicinanza al suono della scena di Canterbury, grazie anche alla produzione di **David Hitchcock** che già aveva retto il timone per i **Caravan** (oltre che per i **Genesis**), e la perizia esecutiva dei musicisti produce più di un momento esaltante. Nel mood complessivo della musica, generalmente rilassato e visionario, si ergono prepotenti aperture memorabili, che creano un contrasto virtuoso tra brani come *Supertwister*, in cui Latimer dimostra di essere un ottimo flautista oltre che un chitarrista di vaglia. Una di queste aperture è rappresentata da *Earthrise*, in cui Bardens risplende all'Hammond con fraseggi che evocano le magie di **Jon Lord**.

Sotto: MIRAGE edizione USA. A destra: poster concerto di Cleveland/Ohio (13 dicembre 1974).

La musica risulta evocativa soprattutto nelle suite *The White Rider* e *Lady Fantasy*, che assieme al brano di apertura *Freefall* contengono gli unici momenti cantati di MIRAGE. Pur potendo disporre della voce calda e intonata di Latimer, nei Camel prevale la ricerca strumentale, infatti chi ha assistito ai loro concerti di quel periodo ricorda il loro sorprendente impatto, che non ha mai inserito masse sonore estreme nel proprio arsenale espressivo. MIRAGE ebbe poco successo nella natia Gran Bretagna, ma riscosse sufficiente attenzione negli USA da portare la band in tour per tre mesi. Forse il destino dei Camel, considerati da molti un gioiello del prog degli anni Settanta che non ha avuto modo di emettere abbastanza luce, sarebbe stato diverso se MIRAGE fosse stato pubblicato due anni prima. Nel 1974, gli Yes producono TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, i Genesis THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY, i King Crimson RED: album fondamentali anche se controversi, album che preludono a crisi interne nelle band, che a ben guardare sono segni della decadenza già in atto per il rock progressivo dopo le vette raggiunte nel primo lustro dei Settanta. MIRAGE è per molti versi il capitolo più coerente e coeso tra quelli appena citati, in cui lo spirito di gruppo supera gli *ego* individuali.

«MIRAGE, coerente e coeso, è un album in cui lo spirito di gruppo supera gli ego individuali»

UNA DISCOGRAFIA MAGICA

THE SNOW GOOSE

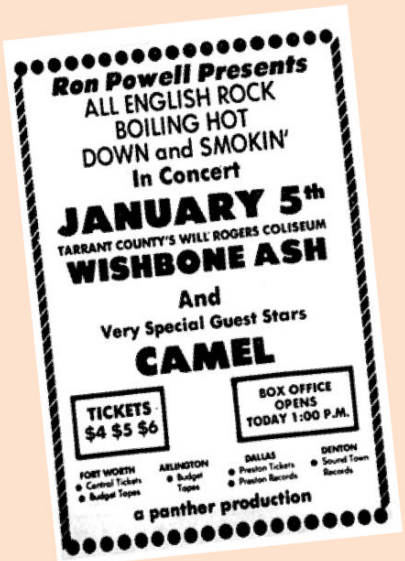
Decca/Gama (1975)

Testo: Andrea Pavoni

Se si dovesse prendere come esempio un solo disco per spiegare "gli anni d'oro del prog", che vanno più o meno dal 1967 al 1976, secondo me THE SNOW GOOSE sarebbe quello più adatto. Il terzo lavoro dei **Camel** arriva storicamente verso la fine di quel periodo magico, ma ne è l'assoluto emblema, proprio perché identifica cosa poteva essere quel momento "al suo massimo". La ricerca della commistione tra musica e letteratura era ormai data per scontata, convinti che il successo sarebbe arrivato da tentativi sempre più sperimentali e avanguardistici, con l'intento di scoprire le infinite possibilità di un'arte "totale", che legasse generi, tradizioni e culture anche distanti tra loro. E con la plausibile speranza di un ritorno economico, pur in presenza di investimenti coraggiosi. La Decca, di fronte all'idea del gruppo di realizzare una opera concept ispirata alla novella breve *The Snow Goose* dello scrittore statunitense **Paul Gallico** (pubblicata nel 1940 sul «The Saturday Evening Post» e in Italia come *La principessa smarrita* nel 1993) non ostacolò il progetto, addirittura lo finanziò ingaggiando la **London Symphony Orchestra** e un arrangiatore di grido come **David Bedford**. Inoltre contattò l'autore dell'opera letteraria, sperando che potesse in qualche modo partecipare al lavoro, scrivere la prefazione, oppure dare la liberatoria per utilizzare porzioni della novella per elaborare i testi, ma ciò non avvenne. I Camel però non si fermarono, Latimer e Bardens realizzarono una composizione molto coesa: sedici episodi musicali nei quali l'orchestra si incastrò a meraviglia. Ne parlo al singolare perché tutte le sezioni fanno talmente parte della visione unitaria che separarli, sia nell'ascolto che nella valutazione, potrebbe condurre a un'analisi fin troppo deficitaria. THE SNOW GOOSE descrive bene la novella e, proprio perché è un lavoro strumentale, va oltre l'obiettivo di partenza: dalle note emerge non tanto la potenza dei temi dell'opera, ma la forza della musica e di un gruppo estremamente unito, che in una epoca di grande libertà artistica riesce a sfruttare mirabilmente l'opportunità di produrre qualcosa di irripetibile. A ben vedere THE SNOW GOOSE non è solamente una composizione "prog". L'intento descrittivo è talmente forte che quanto realizzato può efficacemente essere associato alla musica teatrale o a quella per balletto, quasi nella vena di *L'uccello di fuoco* o di *La sagra della primavera* di Igor Fëdorovic Stravinskij, opere alle quali questo album non somiglia affatto per forma (Stravinskij è ben più rivoluzionario), eppure alle quali può essere accostato per forza evocativa, che va ben oltre quel 1975 in cui vide la luce. THE SNOW GOOSE non avrebbe mai potuto essere pubblicato in un'epoca storica diversa, proprio perché l'entusiasmo verso l'arte e la sperimentazione da indirizzare "a tutti" raggiungeva la massima espressione. Eppure il suo valore è così alto che trascende lo stesso periodo in cui è nato, e ci giunge ancora oggi fresco, atipico e unico.

In alto a destra: THE SNOW GOOSE 2013 edition. Nella foto: i Camel fuori dalla Royal Albert Hall di Londra (16 ottobre 1975).

«THE SNOW GOOSE non avrebbe mai potuto essere pubblicato in un'epoca storica diversa, dove l'entusiasmo per l'arte e la sperimentazione raggiungeva la massima espressione»



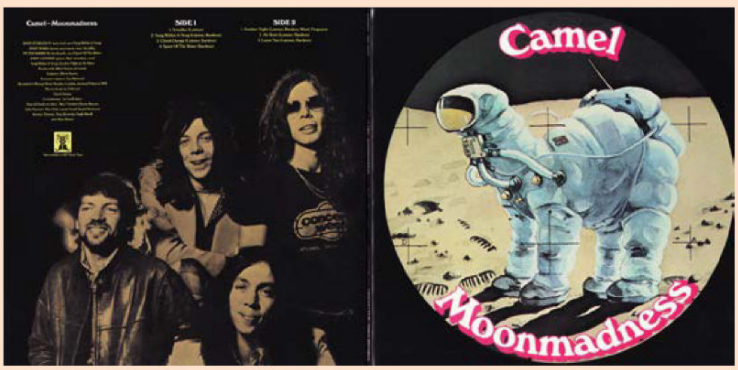
MOONMADNESS

Decca/Gama (1976)

Testo: Gianluca De Rossi

Dopo il successo di THE SNOW GOOSE del 1975, e sotto la spinta della Decca, desiderosa di dare al quarto album in studio un taglio più commerciale, i **Camel** decidono di abbandonare la vena sinfonica per tornare alla forma canzone. Su iniziativa del chitarrista **Andrew Latimer**, la band, nei mesi a cavallo tra la fine del 1975 e l'inizio del 1976, si ritira in una fattoria di campagna, dove l'isolato ambiente bucolico avrebbe dovuto ispirare le nuove composizioni. Saranno piuttosto gli inquietanti racconti notturni del tastierista **Peter Bardens**, figlio di Dennis Bardens, noto scrittore di libri sul paranormale, a influenzare il percorso compositivo complessivo. Lo stesso titolo dell'album è ispirato da una frase che Bardens ama ripetere spesso ai suoi compagni: "La follia dell'uomo ha origine dalla notte sotto l'influsso della Luna". Viene quindi deciso che ogni componente del gruppo indagherà introspettivamente se stesso, per scegliere ed elaborare i temi dei brani, che finiranno così per rispecchiare il carattere e le emozioni di ogni singolo musicista. Dopo l'incalzante introduzione sinfonica di **Aristillus** (nome di un cratere situato nella parte nord-est della faccia visibile della Luna), dominata dai sintetizzatori di Bardens con il parlato del batterista **Andy Ward** in sottofondo, la delicata *Song Within A Song*, cantata dal bassista **Doug Ferguson**, oltre a rappresentare la personalità di Ward, sembra descrivere la copertina, quella europea (perché nell'edizione americana compare invece un cammello in tuta spaziale), opera dell'artista John Field, dove in un gelido e spettrale paesaggio illuminato dalla luna due corpi abbracciati sembrano fondersi l'uno con l'altro. La strumentale Chord Change prende invece spunto dai repentini cambiamenti di umore di Bardens, cui corrispondono i vari stacchi e cambiamenti di tempo del brano, mentre la sua vena più romantica si manifesta nell'eterea e malinconica *Spirit Of Water*, tutta costruita sul pianoforte e la voce filtrata dall'amplificatore Leslie e intramezzata dal tema del flauto dolce di Latimer: il brano è un inno alla natura e al suo eterno e ineluttabile cambiamento. Posta in apertura del secondo lato, la dinamica *Another Night*, pubblicata anche come singolo, rispecchia il carattere impetuoso del bassista Doug Ferguson, ed è incentrata sulla difficile vita del musicista in tour, che passa le sue grigie giornate aspettando che arrivi un'altra notte con l'ennesimo spettacolo. I ricordi di infanzia di Latimer sembrano invece prendere vita nella magnifica *Air Born*, il cui struggente tema al flauto diventa corale nel maestoso finale, mentre la conclusiva e strumentale *Lunar Sea* racchiude nei suoi nove minuti un incredibile viaggio spaziale: dopo l'introduzione liquida e onirica, attraverso l'incedere di tempi serrati, ondate di sintetizzatore Moog e magistrali assoli di chitarra, ci deposita infine sul suolo lunare, dove veniamo cullati da un gelido vento.

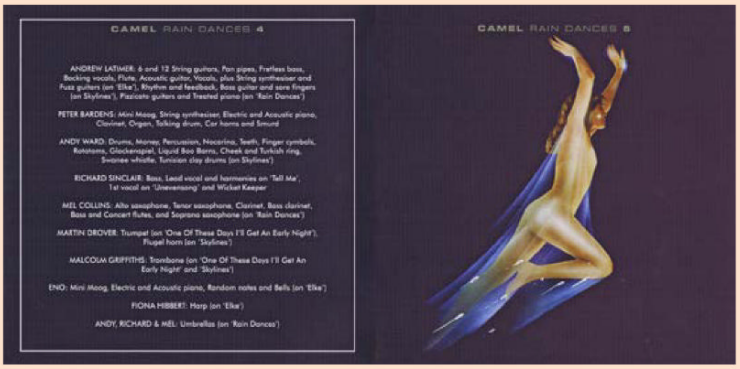
Copertina e immagini prese dall'edizione in Cd di MOONMADNESS.



«Con MOODMADNES i Camel decidono di abbandonare la vena sinfonica di THE SNOW GOOSE per tornare alla forma canzone»

RAIN DANCES

Decca/Gama (1977)



Testo: Marco Olivotto

RAIN DANCES è il quinto album dei **Camel**, pubblicato nel settembre 1977, e porta una grossa novità rispetto al passato. Il gruppo, orfano del bassista **Doug Ferguson**, chiama a sostituirlo **Richard Sinclair**, personaggio fondamentale della scena canterburyana. Ferguson aveva abbandonato il gruppo a causa delle pressioni di **Andy Ward**, che avrebbe voluto spingere il genere più verso il jazz. Alla band si aggiunge anche **Mel Collins**, reduce dall'esperienza nei **King Crimson**, che aveva già suonato come aggiunto ai Camel nel tour del precedente MOONMADNESS (1976). Il nuovo quintetto, pur con il genio creativo di Sinclair in formazione, produce un lavoro che forse si può descrivere con l'aggettivo "incerto". Alcuni brani rasentano il pop, altri sono esercizi riusciti a metà di contaminare melodie semplici con il jazz e i suoni di Canterbury, poi ci sono momenti di eccezionale bellezza compositiva e composizioni come *Tell Me*, che però sembrano arrangiati e prodotti con troppa cautela, senza la spinta verso l'esterno che sempre ha caratterizzato il migliore prog. Per contro *Highways Of The Sun* sembra fuori luogo in un disco dei Camel, a prescindere dagli arrangiamenti caratterizzati da suoni che fanno parte del loro immaginario. È opinione di parte della critica e dei fan che RAIN DANCES non sia uno dei migliori album del gruppo inglese. È però opportuno considerare che, se questo severo giudizio fosse fondato, il disco resterebbe di per sé di buon livello, perché quello medio dei Camel era molto elevato. Ormai distante dai fasti di MIRAGE (1974), la band sembra chiedersi in che direzione valga la pena di andare. Basta però ascoltare un brano come *Elke*, in cui è riconoscibilissima la mano di **Brian Eno** (sintetizzatori, piano acustico ed elettrico): questo risulta sufficiente a elevare il tono della composizione, di per sé assai semplice. È anche interessante indagare i tratti unificanti di produzione e contributo sonoro tra un brano come questo e il quasi-contemporaneo *Warszawa* di David Bowie: mondi lontanissimi che però si sfiorano delicatamente mostrando insospettabili tratti comuni, quasi un DNA condiviso. Quello del geniale Eno, appunto, che contamina anche la title-track che chiude il lavoro: *Rain Dances* è un acquarello delicato in cui il sax di Collins dipinge ideogrammi musicali che si consolidano in una sequenza elettronica ipnotica e discreta, che prelude alla lunga dissolvenza finale: evoca l'immagine di un gruppo di musicanti che lentamente si allontana dalla scena. Coscienza che una certa storia sta volgendo al termine? Probabilmente no, visto che la carriera della band continuerà a sorti alterne ancora per tanti anni, ma un *senso del dubbio*, sì (la citazione è chiara, per chi ne colga il senso). Un album che vale la pena di ascoltare, un'occasione in parte mancata, il canto del cigno di un genere che sembrava ormai indirizzato verso il tramonto: sono tutti giudizi difendibili e fondati, ma non definitivi. Ciascuno scelga il proprio.

Sopra: fronte e retro copertina di RAIN DANCES.
A sinistra: manifesto del festival Rock Dream (Dortmund, 2 ottobre 1976).
A destra: copertina di MOONMADNESS "ripensata" dal disegnatore italiano Giampiero Wallnofer, realizzata nel 2017 per «Prog Italia», e Peter Bardens (Rotterdam, 18 settembre 1977).

«RAIN DANCES è un lavoro "incerto" nella direzione da prendere. Alcuni brani rasentano il pop, altri sono esercizi riusciti a metà di contaminare melodie semplici con il jazz e i suoni di Canterbury»

CAMEL

A LIVE RECORD (1978)

Testo: Guido Bellachioma

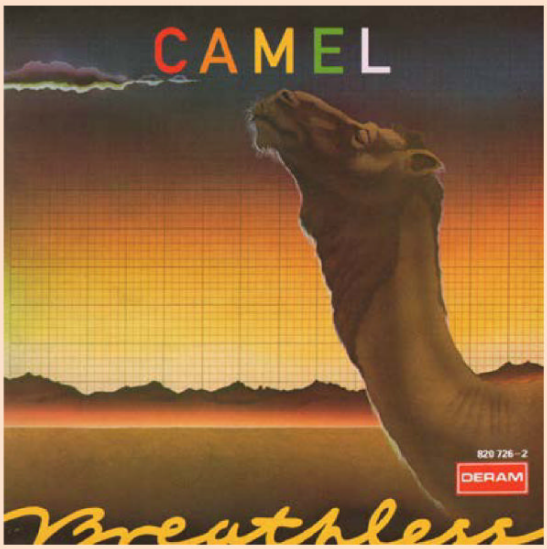
Tra il 1977 e la fine del 1978 questa formazione britannica sublimò due mie grandi passioni, impersonificate da due artisti in quel momento nella band: l'anima romantica del chitarrista **Andy Latimer**, da sempre leader dei **Camel**, anche se in qualche modo **Peter Bardens** ne rappresentava il completamento, e la forza sonora, mai urlata, della Canterbury trasversale dei **Caravan** e degli **Hatfield and the North**, attraverso il basso e la voce di **Richard Sinclair**, che di quei gruppi fu colonna portante. Pura magia, pensavo, sperando che durasse per sempre! Invece arrivarono solo due dischi in studio (RAIN DANCES, 17 settembre 1977, e BREATHLESS, 22 settembre 1978) e in mezzo questo doppio album live (15 aprile 1978) che, probabilmente, colmava anche un momento di crisi progettuale, stando sempre in tour non era facile fermarsi a comporre. Il primo Lp raccoglie quattro brani dal tour di RAIN DANCES con Sinclair (voce, basso), Latimer (voce, chitarra, flauto), Bardens (tastiere), **Andy Ward** (batteria, percussioni), **Mel Collins** (sassofono, flauto), ma, curiosamente, solo lo strumentale *Skylines* è tratto dall'allora nuovo album in promozione, mentre *Song Within A Song* e *Lunar Sea* provengono da MOONMADNESS, e *Never Let Go* da CAMEL; *Ligging At Louis* (strumentale di stampo rock, firmato dal solo Bardens, in stile MIRAGE, mai inciso in studio) e *Lady Fantasy: Encounter/Smiles For You/Lady Fantasy* (da MIRAGE), registrati durante il 1974 al leggendario Marquee di Londra, presentano **Doug Ferguson**, bassista originario dei Camel (estromesso per vari motivi personali e perché non ritenuto all'altezza dei nuovi sviluppi musicali, tecnicamente più aperti, voluti da Latimer e Bardens). Il secondo disco, registrato nel 1975 alla Royal Albert Hall di Londra, presenta ancora Ferguson e l'intero THE SNOW GOOSE, il loro capolavoro sinfonico-romantico, eseguito con l'imponente **London Symphony Orchestra** condotta da **David Bedford** (Mike Oldfield, di cui nel 1974 aveva orchestrato l'album HERGEST RIDGE, eseguito live alla BBC proprio con la London Symphony Orchestra). Raramente sono in sintonia con box e ristampe, che rileggono l'opera di partenza in modo spesso superficiale o, al contrario, inutilmente pignolo e senza aggiungere nulla di fondamentale, ma in questo caso è assolutamente da preferire la ristampa del 2002: ha 45 minuti in più e ben quattro titoli da RAIN DANCES, tra cui la travolgente *Unevensong* e l'intensa ma soffusa *Rain Dances*, entrambe con un grande Collins di crimsoniana memoria (proprio a livello interpretativo). Grandi differenze di suono non ce ne sono, d'altronde l'asse compositivo ed esecutivo è praticamente lo stesso… ma la sezione ritmica Sinclair-Ward rende tutto più fluido e trascinante, meno gentilmente romantico, riverniciando anche *Never Let Go*, primo singolo, 1972, e classico tra i loro classici, che prende un ritmo indiavolato a cui non si può resistere. Peccato che la storia tra l'animo freak di Richard, poco ligio alle regole, e il carattere più introverso di Andy non sia andata avanti, non riuscendo neanche a esprimere in studio la travolgente energia dei concerti targati Camel.

A destra: Camel davanti alla Royal Albert Hall (16 ottobre 1975) prima dell'esecuzione con l'orchestra di THE SNOW GOOSE, inclusa in A LIVE RECORD. Poster concerto con Jethro Tull e Rory Gallagher (Oakland, 18 agosto 1976).

«A LIVE RECORD sposa l'anima romantica dei Camel e la forza espressiva, mai urlata, del suono trasversale di Canterbury»

BREATHLESS

Decca/Gama (1978)



Testo: Ezio Candrini

Il 1978 è già un anno "post punk" o quasi: le macerie del rock sinfonico galleggiano sulle scialuppe di ...AND THEN THERE WERE THREE... (Genesis), TORMATO (Yes), THE MISSING PIECE (Gentle Giant), mentre gli ELP, imbolsiti, ci salutano dalla LOVE BEACH. Nei **Camel** invece c'è fermento, si sgomita: l'incompatibilità artistica tra i due leader, **Latimer** e **Bardens**, giunge al suo apice, tutto sommato inaspettata; ci sono pure **Ward** e **Richard Sinclair** che vorrebbero non perdere le sperimentazioni canterburyane del precedente RAIN DANCES... ma è l'uscita di Bardens durante le registrazioni a preoccupare, tanto da suggerire a Sinclair di buttare nella mischia il cugino **Dave** e un altro **Caravan**, ovvero **Jan Schelhaas** (entrambi preziosi nel tour imminente, il secondo anche in seguito). Alla fine il nuovo BREATHLESS si rivelerà arioso e godibile, forse "pasticciato" dai contrasti tra i leader, molto eterogeneo, alternando rock sinfonico, il cosiddetto "Canterbury sound" (meno che in passato) e qualche imbarazzante concessione al pop. In regia per la prima e ultima volta **Mick Glossop**, già, tra gli altri, con i Tangerine Dream (RUBYCON e RYCOCHET, entrambi del 1975). Si parte forte con la title-track (il testo di Latimer si interroga sul senso dell'esistenza), e si prosegue ancora meglio con *Echoes*, il brano di BREATHLESS destinato all'immortalità: una lunga cavalcata quasi essenzialmente strumentale (il testo, drammatico e stringato, racconta della lunga marcia dei Navajos nel 1864, deportati dall'esercito degli Stati Uniti nella riserva di Bosque Redondo nel Nuovo Messico) dove la simbiosi tra le pennellate romantiche di Latimer e le solide tastiere di Bardens, per l'ultima volta risulta perfetta. L'album poi si sfilaccia un po' e tocca a Sinclair riportarlo su con la gioiosa "filastrocca" di *Down On The Farm*, che impatta su melodie e cantati evocativi di *Share It* (Hatfield and the North) e *Golf Girl* (Caravan). Sempre lui il protagonista di *Summer Lighting*, mentre la musica, dopo un buon inizio, segue una pericolosa deriva quasi disco. L'altro capolavoro dell'album, che vede la firma congiunta dei tre veterani della band (Latimer, Bardens e Ward) insieme al grande Mel Collins, è lo strumentale *The Sleeper*, il brano più maturo della raccolta; è scosso da fremiti jazz rock, con il Moog che incontra il sax e naturalmente la chitarra di Latimer, meno ridondante del solito ma assolutamente efficace. La chiusura è affidata alla breve ma intensa *Rainbow's End*, dove il cantato di Bardens celebra sostanzialmente il congedo del tastierista dai Camel, musicalmente e liricamente: l'atmosfera è malinconica, crepuscolare, ma i toni sono caldi, quasi riflettono i colori della copertina. Il tramonto di un epoca in fondo, con un decennio in chiusura e l'ambiente musicale scosso dalla new wave, dal punk, dal riflusso con una musica (disco music su tutte) meno impegnata. Dopo di che nulla sarà più lo stesso... per i Camel in particolare ci saranno svolte artistiche e innumerevoli cambi nella line-up che fino al 1978 era rimasta sostanzialmente stabile. Sarà una bella sfida, ma alla fine Andy Latimer e i nuovi compagni di avventura ne usciranno comunque vincenti.

Inside BREATHLESS: copertina, foto interne, etichette (33 giri e Cd), pubblicità, biglietto concerto (Parigi, 17 novembre 1978).

«BREATHLESS è arioso e godibile, molto eterogeneo, e alterna rock sinfonico, il cosiddetto "Canterbury sound" e qualche concessione al pop»

I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE

Decca/Gama (1979)

Testo: Paolo Carnelli

Si potrebbe iniziare dalla fine. E forse anche fermarsi lì. A quei dieci minuti della conclusiva *Ice*. A quel delicato e malinconico intreccio di pianoforte e chitarra che spalanca un mondo intriso di sonorità *canterburyane,* squarciato dall'elettrica cavalcata da **Andy Latimer**. Brividi. Della grande bellezza si è accorto anche **Geddy Lee** dei Rush, che nella sua recente autobiografia ha definito il lungo solo di chitarra "uno dei più memorabili di fine anni Settanta, al livello di quelli di Eric Clapton o David Gilmour" per poi soffermarsi sulla coda acustica del brano definendola "una delle più delicate e adorabili nella storia del progressive rock". Inevitabilmente, *Ice* diventerà un grande classico live del gruppo. Per il resto, nei restanti otto brani di I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE si respira quella precarietà tipica della produzione delle prog band storiche di fine decennio, un po' sfibrate e disorientate, incerte se mantenere una propria coerenza o tentare la virata pop. Nel caso dei **Camel**, la precarietà che si percepisce è in parte conseguenza anche del radicale cambio di line-up: della formazione originale infatti sono presenti i soli Latimer e **Andy Ward**, coadiuvati dai tastieristi **Jan Schelhaas** (National Head Band e Caravan, subentrato a **Peter Bardens** durante il tour del precedente BREATHLESS) e dall'ottimo **Kit Watkins** (proveniente dagli Happy the Man) alle tastiere, nonché dal bassista e futura colonna portante della band, **Colin Bass**. Interessante la presenza tra gli ospiti di **Mel Collins** al sassofono e di **Phil Collins** alle percussioni: al di là del fatto che *Who We Are* sembri strizzare l'occhio addirittura alla hit del 1978 *Follow You Follow Me* dei Genesis, la breve ma brillante sezione strumentale di *Hymn To Her,* grazie proprio al contributo percussivo di Collins, ci riporta per qualche minuto dalle parti di A TRICK OF THE TAIL e WIND AND WUTHERING. Peccato per il modesto contributo compositivo da parte di un musicista dotato come Watkins, che si limita a firmare insieme a Latimer la sbarazzina e decisamente insipida *Remote Romance* e a portare in dote un outtake strumentale degli Happy the Man, *Eye Of The Storm*, successivamente inserito dallo stesso Watkins sul terzo album (postumo) del gruppo, 3RD BETTER LATE... (1983). I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE viene pubblicato il 29 ottobre del 1979; raggiunge la posizione numero 45 delle chart inglesi, mentre i singoli *Remote Romance* e *Your Love Is Stranger Than Mine* non entrano in classifica. Il titolo riprende una barzelletta popolare all'epoca: al Golgota, Pietro viene chiamato ripetutamente a sé da Gesù crocifisso. Il discepolo riesce a raggiungerlo con grande difficoltà e sofferenza, solo per sentirsi dire "Pietro, da qui posso vedere casa tua". La scena è riproposta anche nell'artwork dell'album, dove un astronauta crocifisso in orbita osserva dallo spazio il pianeta Terra sotto di lui. Curiosamente, nel 1994 **John Scofield** e **Pat Metheny** pubblicheranno un album con lo stesso titolo.

Sopra: fronte e retro copertina. A destra: etichette vinile e Cd. Sotto: poster Davis/California (8 febbraio 1979), interno album, copertina giapponese di Remote Romance.

«*Ice*, delicato e malinconico intreccio di pianoforte e chitarra, spalanca un mondo intriso di sonorità canterburyane, squarciato dall'elettrica di Latimer»

NUDE

(1981)

Testo: Riccardo Storti

La storia è quella di Hiroo Onoda, l'ultimo soldato giapponese, disperso sull'isola filippina di Lubang, che si rifiutava di arrendersi, nonostante la Seconda guerra mondiale fosse finita da quasi 30 anni. Un uomo fuori dal tempo. E, se vogliamo, quest'album un po' gli assomiglia: un concept squisitamente progressive nel 1981. Anche i **Camel** non si vogliono arrendere, chiusi nel proprio bunker di Abbey Road, assediati dalla new wave e dal pop elettronico?

In realtà NUDE si propone come un lavoro coerente, capace, tutto sommato, di sapere parlare in parte il linguaggio del nuovo decennio, senza però allentare i bulloni di una solida struttura, lontana dai tempi d'oro, ma, che, nonostante lo scorrere degli anni, continua a reggere. Le composizioni non superano mai i cinque minuti, c'è spazio per la forma canzone, eppure sono gli strumentali ad assumere – con coraggio – un ruolo decisivo.

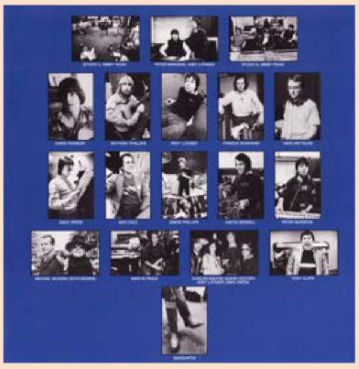
Un ecclettismo intelligente: la scrittura pop sa andare al passo con ritmiche complesse (*City Life*), lancia occhiate all'**Alan Parsons Project**, ma anche un po' ai **Supertramp** e a **Paul McCartney** (l'accordo iniziale di *Please Come Home* è quello di *Dreamer*, ma poi si sviluppa come una *Waterfalls* dal tempo staccato), se non addirittura all'AOR tra Eric Clapton e Steve Winwood (*Lies*; bello il solo di Hammond di **Duncan Mackay**). Eppure, tra le note, i Camel "storici" riemergono nelle cavalcate memori di THE SNOW GOOSE (*Capture*) o negli adagio delle atmosfere fiabesche di RAIN DANCES (*Landscape* e *Pomp And Circumstance*). Punto di forza, la melodia, sia quando si sposa con linee raffinate (pianoforte, violoncello e chitarra nella struggente ballad *Drafted*), sia quando si affida a temi di ampio respiro sinfonico (*The Last Farewell: Nude's Return*), se non quasi ambient (*Reflection*). Altri episodi conducono il gruppo a due passi dai **Pink Floyd** (*Docks*) o vicini alla fusion ipertecnica dei **Brand-X** (*Beached*); non ci si fa mancare proprio nulla, come in *Changing Places*, episodio world music, una sinergia di tamburi tribali e atmosfere nipponiche con tanto di koto e un flauto che ricorda lo shakuhachi. A livello di formazione è l'ultimo Lp con **Andy Ward**; il grosso delle composizioni lo scrive **Andrew Latimer** (i testi sono della moglie **Susan Hoover**), mentre al basso c'è sempre **Colin Bass**. Il trio è spalleggiato da ex componenti quali **Mel Collins** ai fiati e **Jan Schelhaas** al pianoforte, nonché turnisti di qualità (il noto bassista **Herbie Flowers** qui al bassotuba, il già citato Mackay alle tastiere, il percussionista nigeriano **Gasper Lawal** e il violoncellista **Chris Green** della London Symphony Orchestra). NUDE resta un prodotto ancora sottovalutato da chi stoppa la discografia dei Camel alla fine degli anni Settanta: i motivi per apprezzarlo non mancano (Latimer è in stato di grazia come chitarrista e compositore, una trama affascinante e ben sincronizzata con il mood sonoro, un parterre di musicisti altamente preparati e affiatati) perché non c'è alcun dièbtro frónt rispetto alle radici e persiste un onesto sforzo comunicativo verso chi accerchia l'isola in cui si è barricato l'ultimo progster.

A destra: Andy Latimer (L'Aia/Olanda, 7 febbraio 1981).

«NUDE è lavoro coerente, capace di parlare in parte il linguaggio del nuovo decennio, senza rinnegare l'anima progressive rock»

THE SINGLE FACTOR

Decca/Gama (1982)



Testo: Ezio Candrini

Un uomo solo al comando. Quasi all'unanimità considerato l'album più "debole" dei **Camel** in una discografia praticamente esente da pecche, THE SINGLE FACTOR è il prodotto di una gestione sofferta, su tutti i fronti. Dal punto di vista contrattuale la vicenda è nota: l'obbligo nei confronti della Decca di pubblicare un album entro il 1982 e la pressione per un singolo di successo, tenuto conto che gli anni Settanta erano ormai archiviati. Altrettanto evidente la fatica di tenere unita una band collassata con la temporanea dipartita di **Colin Bass** (in quel momento impegnato con il sassofonista jazz Jim Cuomo), l'abbandono di **Jan Schelhaas** e di **Kit Watkins** ma soprattutto la dolorosa separazione dall'altro membro originario **Andy Ward**, martoriato da problemi di alcolismo e caratteriali (che verranno confermati dal suo fugace passaggio con i **Marillion** nel 1983). Con queste premesse ma anche con il senno di poi Latimer ha compiuto quasi un miracolo con questa opera, lontana dal mood compositivo del passato (anche recente) ma assolutamente dignitoso e a sprazzi su standard eccellenti. La band è tutta nuova, partendo da una vecchia conoscenza sul fronte Genesis, **Anthony Phillips**, però nella maggior parte dei casi impiegato alle tastiere e non alla chitarra, un paio di rimpiazzi dall'**Alan Parsons Project** (il bassista **David Paton** e il vocalist **Chris Rainbow**… dal vivo si aggiungerà il batterista **Stuart Tosh**) ma soprattutto il funambolico drummer **Simon Phillips**. A sigillo di questa nuova line-up il cameo del redivivo **Peter Bardens** nel brano *Sasquatch*, unica traccia ritenuta "spendibile" anche nei tour futuri. Così i nuovi Camel finiscono per mischiare reminiscenze del passato, il tiro "solista" più stringato di Andy, ed eleganti atmosfere "parsoniane". Veniamo all'album, dove le tracce più lunghe vanno poco oltre i cinque minuti: non si può certo affermare che l'opener *No Easy Answer*, candidata come singolo, sia memorabile, un pop rock destinato all'oblio come pure *You Are The One*, con un bridge chitarristico breve e affogato da tastiere poco più che scolastiche. *Heroes* presenta invece Chris Rainbow in grande forma, ma sembra più un outtake di un disco di Alan Parsons, e sempre lì torniamo, mentre la soffusa *Selva* riporta quasi a THE SNOW GOOSE. *Sasquatch*, con Simon Phillips e Peter Bardens in forte evidenza, ha un efficace riff ciclico, che permette a ogni protagonista di ritagliarsi uno spazio e qualche virtuosismo: aprirà i concerti di quell'anno, come testimonia il live bootleg ufficiale CAMEL ON THE ROAD 1982 (tour bellissimo del quale sono stato un fortunato testimone a Barcellona). *Camelogue* nel testo si interroga sul presente e futuro della band… fortunatamente l'accoppiata *Heart Desire / End Piece*, porta l'album al suo apice in un crescendo strumentale emozionante, grazie al vecchio Ant Phillips. A fine anno il giocattolo si rompe nuovamente. Lo stop questa volta sarà più lungo (fino al 1984) e Latimer dovrà raccogliere cocci e nuove idee per rilanciare il "vecchio" cammello: ci saranno ancora Paton e Rainbow, ma poi entreranno nuovi assi nella manica da giocare.

Nel 1991 la Camel Production pubblica ON THE ROAD 1982, eccellente album live, registrato durante il tour di THE SINGLE FACTOR.

«Quasi all'unanimità è considerato l'album più "debole" dei Camel, però ha momenti eccellenti come *Sasquatch* e *Heart Desire / End Piece*»

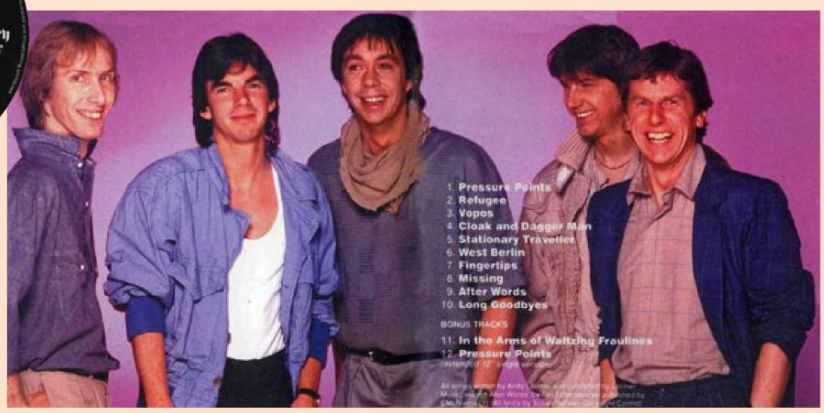
STATIONARY TRAVELLER

Decca (1984)

Testo: Ezio Candrini

STATIONARY TRAVELLER è l'ultimo album in studio prima del trasferimento di Latimer negli Stati Uniti.

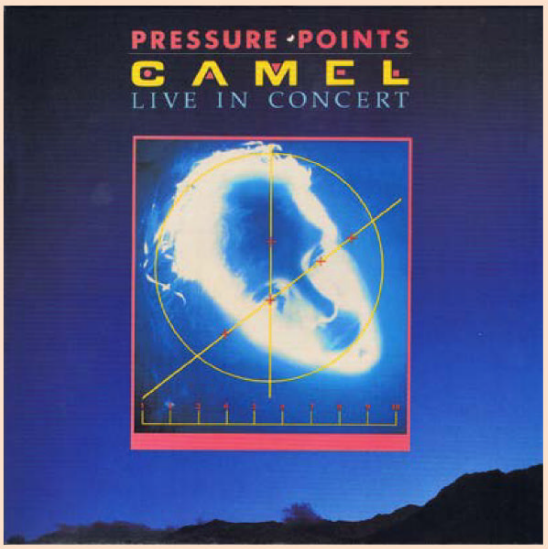
Le tante, troppe, questioni irrisolte trascinate dal precedente THE SINGLE FACTOR, riemergono a tratti con il nuovo album. Sono trascorsi due anni e il contratto con la Decca sembra arrivato al capolinea; Latimer pesca nuove collaborazioni a supporto di **David Paton** e **Chris Rainbow**, parallelamente ancora in forza all'Alan Parsons Project. **Paul Burgess** (ex 10cc e Jethro Tull) entra nei ranghi dietro i tamburi, mentre **Haydin Bendall** e **Ton Scherpenzeel** vanno a completare la line-up: vecchio e nuovo si fondono, perché Bendall introduce il Fairlight e qualche suono (inevitabilmente) degli anni Ottanta, mentre Scherpenzeel porta in dote la tradizione dei Kayak, vecchie glorie del prog sinfonico olandese. Lo stesso Latimer si cimenta con synth e tastiere, mentre la sua compagna, **Susan Hoover**, diventa sempre più presente (con testi e ispirazione). STATIONARY TRAVELLER non è un concept album vero e proprio, nonostante i rimandi alla Berlino della guerra fredda (primi anni Sessanta in questo caso) siano numerosi. Le atmosfere sono a tratti cupe, malinconiche, perfettamente calate nel periodo, ma non mancano ampi squarci di rock romantico "solare", quasi gioioso: si torna in qualche caso a brani più lunghi e complessi, praticamente assenti su THE SINGLE FACTOR: l'opener *Pressure Point* è lo specchio dei nuovi Camel, che affiancano la conduzione di Latimer ai suoni attuali (per l'epoca) introdotti da Bendall… ancora meglio avrebbe potuto essere se l'album fosse cominciato con le note rétro (ispirate all'epoca di **Marlene Dietrich**) di *In The Arm Of Waltzing Frauleins*, brano inspiegabilmente scartato all'ultimo momento e che ritroverà posto aprendo la versione video di CAMEL – PRESSURE POINTS – LIVE IN CONCERT. Ci sono della punte creative mentre i solchi scorrono, diciamo un paio di momenti destinati alla leggenda e diventati indimenticabili; la title-track *Stationary Traveller*, melodicamente ineccepibile, che parte con un mood meditativo e poi si apre con uno dei migliori assolo di Latimer e l'epilogo *Long Goodbyes* (introdotta dal synth di Scherpenzeel in *After Words*) dal testo agrodolce ma, ancora una volta, testimone di una performance di Latimer che entra dritta nel cuore e nella storia dei Camel. C'è dell'altro, ovviamente: *Fingertips* rispolvera un ospite di riguardo, ovvero **Mel Collins** con il suo sax imprescindibile, brano che verrà oltremodo esaltato in una versione acustica del futuro live THE PARIS COLLECTION (2001). Un momento di grazia comunque destinato a durare poco: la risoluzione del contratto con la Decca, una marea di problemi legali su vecchio catalogo, royalties, compreso il trasferimento di queste al management e non alla band. Per un lungo periodo i Camel cesseranno praticamente di esistere (nonostante una bozza del successivo DUST AND DREAMS fosse già in lavorazione) e solo agli inizi degli anni Novanta, dopo il trasferimento in California di Andy e Susan (a Mountain View) e il ritorno in pista di Colin Bass, l'embrione dei nuovi Camel aprirà il nuovo capitolo di questa appassionante storia.

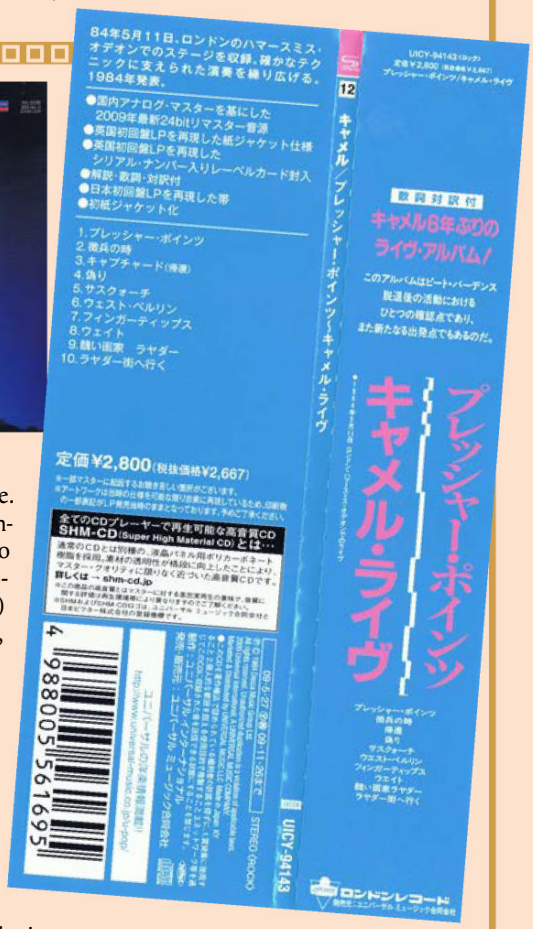


«Le atmosfere di STATIONARY TRAVELLER sono a tratti cupe, malinconiche, ma non mancano ampi squarci di rock romantico "solare"»

PRESSURE POINTS: LIVE IN CONCERT

Decca (1984)





Testo: Paolo Carnelli

Secondo album live uscito nella fase storica dei Camel, profondamente immerso nei suoni degli anni Ottanta.

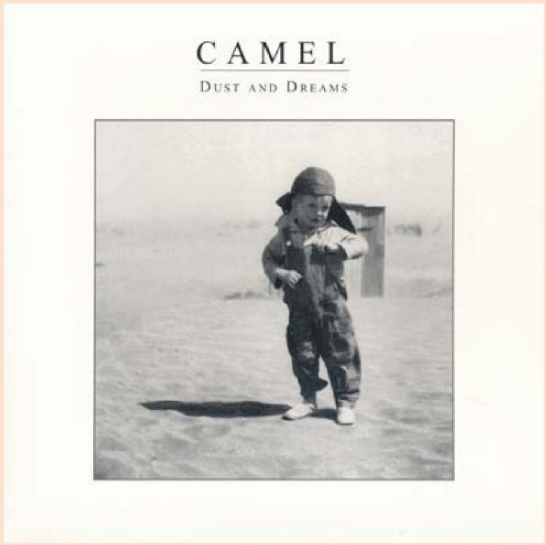
A sei anni di distanza da A LIVE RECORD (1978), i **Camel** pubblicano il loro secondo album dal vivo. Rispetto al precedente, che raccoglieva su doppio 33 giri registrazioni del periodo 1974/1977, PRESSURE POINTS documenta invece il concerto all'Hammersmith Odeon di Londra dell'11 maggio 1984. È il tour di STATIONARY TRAVELLER, decimo e ultimo lavoro in studio del provvisorio scioglimento: non a caso, il live prende il nome proprio dal brano con cui si apriva ST, qui presente in un'inedita versione "estesa" da due a sette minuti. Se A LIVE RECORD metteva in risalto la loro vocazione sinfonica di metà anni Settanta, PRESSURE POINTS ci restituisce fin dalla tracklist una band totalmente calata nelle tipiche sonorità anni Ottanta: nelle due facciate trovano infatti posto tre brani da NUDE (1981), ovvero *Drafted*, *Lies* e *Captured*, il convincente strumentale *Sasquatch* da THE SINGLE FACTOR (1982), *West Berlin* e *Fingertips* da STATIONARY TRAVELLER. Completa il lotto la pimpante *Wait*, che apriva I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE (1979), mentre l'unica concessione al glorioso passato arriva in chiusura con due estratti da THE SNOW GOOSE, *Rhayader* e *Rhayader Goes To Town*, impreziositi dalla presenza come ospite del redivivo **Peter Bardens** alle tastiere. Sul palco, ad affiancare l'immancabile **Andy Latimer,** troviamo una line-up dignitosissima: **Colin Bass** (Steve Hillage Band) al basso, **Paul Burgess** (10cc, Jethro Tull) alla batteria, **Mel Collins** al sassofono, l'olandese volante **Ton Scherpenzeel** (Kayak), coadiuvato alle tastiere da **Richie Close** (con la band di Maddy Prior, cantante degli Steeleye Span), infine **Christopher Rainbow** (The Alan Parsons Project) alla voce, già presente in studio sia in THE SINGLE FACTOR che in STATIONARY TRAVELLER. La bravura dei musicisti e il contesto live reca indubbiamente giovamento ai brani più recenti, che acquistano calore e freschezza: tra le pieghe delle timbriche dei vari strumenti è possibile intravedere la sagoma di quelle che sono state le sonorità adottate dai gruppi neoprog nati nei primi anni del decennio, **Marillion** in testa. All'epoca PRESSURE POINTS venne pubblicato anche in Vhs, con una tracklist differente, nella speranza di massimizzare le vendite. Per ascoltare la versione completa bisognerà attendere la ristampa in doppio Cd del 2009 su etichetta Esoteric Recordings, in cui sono presenti sei tracce in più rispetto all'edizione originale: *Refugee*, *Vopos*, *Stationary Traveller*, *Cloak And Dagger Man*, *Long Goodbyes* (tutte tratte da STATIONARY TRAVELLER) e la conclusiva magnifica *Lady Fantasy*. Una chicca per i collezionisti: le prime copie dell'album furono stampate per errore con le label invertite, quindi con la tracklist del lato A riportata sul lato B e viceversa. Per supplire all'inconveniente, la Decca applicò sulla copertina un adesivo in cui veniva segnalata la problematica, anche se molte delle copie etichettate erano in realtà già state rimpiazzate.

«Tra le pieghe dell'album è possibile intravedere la sagoma delle sonorità adottate dai gruppi neoprog, Marillion in testa»

UNA DISCOGRAFIA MAGICA

DUST AND DREAMS

Camel Productions (1991)



Testo: Antonio De Sarno

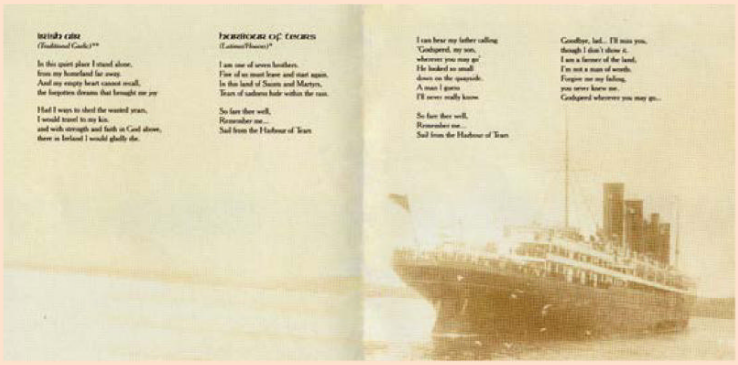
È un lavoro estremamente patinato rispetto ai dischi del passato. Ecco, il passato adesso è diventato il problema. Proprio in quegli anni, la riproposizione nel formato Cd di dischi caduti nel dimenticatoio, mai veramente usciti dalla cerchia ristretta degli appassionati, ha reso evidente a tanti la bellezza di un catalogo che ha influenzato moltissimo quella del new o neo prog, i **Marillion** in testa. Divenne subito evidente, per esempio, che il DNA di ciò che pensavamo fossero i "nuovi Genesis", in realtà aveva radici più varie. Il concept, adattamento di *Furore*, classico dello scrittore statunitense **John Steinbeck**, sembra alludere in qualche modo alla vita di Latimer, che nel frattempo si è trasferito in California (dove "non fa mai freddo") con la moglie **Susan Hoover**, iniziando l'avventura dell'autoproduzione, fondando la Camel Productions con i risparmi di una vita. A distanza di tre decenni il disco mostra suoni poco incisivi, dilatazioni eccessive di alcune atmosfere e pochi brani all'altezza del passato, soprattutto dopo un silenzio durato quasi dieci anni. NUDE e STATIONARY TRAVELLER sembrano improvvisamente dei capolavori. L'idea di collegare quelle che sono, per lo più, brevi canzoni, anche poco sviluppate con dei pezzi più movimentati ("da gruppo"), rende l'ascolto difficile a chi conosce i dischi precedenti, ma anche successivi. Il bel duetto vocale tra Latimer e **Mae McKenna** (cantante scozzese folk e pop) in *Rose Of Sharon* è una ventata di novità per una ballata che, però, con la sezione centrale che non porta da nessuna parte, aspettando la ripresa e l'assolo finale. Nell'album c'è sicuramente il desiderio di creare una visione più ampia, quasi da opera o da colonna sonora all'opera, ma la successiva *End Of The Line* sembra non arrivare mai. A tratti si avverte l'influenza di A MOMENTARY LAPSE OF REASON dei Pink Floyd, soprattutto in brani come, appunto, *End Of The Line*. *Go West* è registrata nello studio di Abbey Road ma il suono complessivo non è esaltante. *Broken Banks*, all'interno di una suite di otto brani strumentali che chiude il disco, cattura le vecchie atmosfere, ma in modo troppo dilatato. Il tentativo di inseguire la via del sinfonismo (*Needles* per esempio) non riesce bene come in passato e solo la chitarra di Andy ci fa avvertire il brivido della vera essenza dei Camel. È come se lui, dopo anni di difficoltà legali legate al nome del gruppo e lotte con le case discografiche, non avesse più le forze per osare di più musicalmente… o la voglia. La mancanza di **Peter Bardens**, qui, si avverte tanto, come non era successo nei dischi precedenti, almeno per il sottoscritto. Manca il guizzo, la creatività un po' fuori dagli schemi, qui sepolta sotto la pomposità da piccola sinfonia casalinga. Comunque sarà l'inizio della fase che vedrà il marchio Camel finalmente riconosciuto come uno dei più importanti nel firmamento progressivo. In concerto i brani guadagnano tanto in termini di impatto globale, come ampiamente dimostrato nel live NEVER LET GO (1993).

DUST AND DREAMS è l'album del ritorno dei Camel in studio. Il primo autoprodotto per liberarsi dai contratti capestro con le major discografiche.

«In concerto i brani guadagnano tanto in termini di impatto globale, come ampiamente dimostrato nel live NEVER LET GO (1993)»

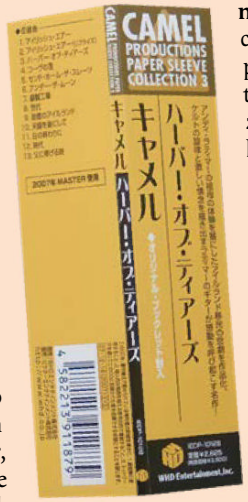
HARBOUR OF TEARS

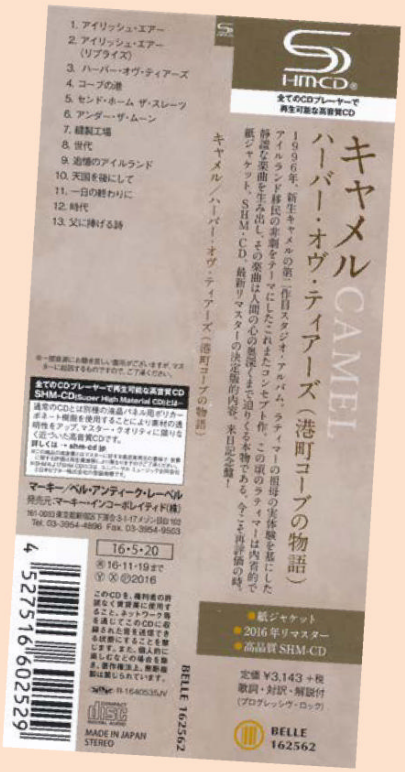
Camel Productions (1996)



Testo: Giovanni Loria

"Cold Harbour è un bellissimo porto nella contea di Cork, in Irlanda. Per decine di migliaia di famiglie divise che lasciavano definitivamente le sue coste, imbarcandosi verso destini sconosciuti, è stata l'ultima immagine visibile dell'isola di Smeraldo. Divenne tristemente famoso con il nome di Porto delle Lacrime". Queste scarne note di copertina introducono il concept del dodicesimo album in studio della band di **Andy Latimer**, e rivelano immagini malinconiche e struggenti di emigrazione, inevitabilmente legata alla carestia che si abbatté sull'Irlanda nel 1845. L'argomento sembra adattarsi perfettamente alla musica della band inglese, che attraverso le ispirate note del suo chitarrista e leader ha sempre toccato le corde dell'emozionalità, privilegiando l'approccio "di cuore" a sterili tecnicismi. L'emigrazione dall'Irlanda aveva coinvolto l'intero ramo materno della famiglia di Latimer, dislocatasi fra gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, rendendo l'argomento caro al chitarrista di Guildford, che accompagnato dai fedeli e ormai abituali gregari (**Colin Bass**, **David Paton** e **Mickey Simmonds**, oltre al batterista **John Xepoleas**, supportati da **Neil Panton** all'oboe, sax soprano e harmonium, **John Burton** al corno francese, **Barry Phillips** al violoncello, **Anita Stoneham** e **Karen Bentley** ai violini), narra una storia che si sviluppa attraverso tredici brani e un'ora abbondante di musica, venendo aiutato per i testi da **Susan Hoover**. Il tono generale del disco (mai stampato su vinile) è quello di una colonna sonora, con il costante profumo di folk celtico a fare da contrappunto alle consuete atmosfere sognanti evocate dai Camel. È l'incantevole voce di **Mae McKenna** a interpretare l'*incipit Irish Air*, la cui orchestrata reprise strumentale porta l'intera band al proscenio, anticipando *Harbour Of Tears*, la canzone, tratteggi il commovente saluto fra un padre e un figlio prima della partenza di quest'ultimo, in cerca di una improbabile fortuna. La parte centrale dell'album, e segnatamente *Watching The Bobbins* e *Set Home The Slates*, evidenzia pulsioni maggiormente rock e inclini al dinamismo, mentre i testi raccontano di una difficile nuova esistenza per i giovani profughi irlandesi nelle sovente inospitali terre del Nuovo Mondo. *Eyes Of Ireland* posiziona nuovamente la malinconia al centro del villaggio, per un ultimo, disperato omaggio ai tempi che furono. È là che probabilmente si raggiunge lo zenit emotivo, tanto dal dispensarlo quasi interamente, fino al suo termine, di parti vocali, lasciando che siano flauti, archi (certi passaggi di violino toccano davvero il cuore) e la sei corde di Andy a cesellare affreschi di sofferta passionalità. Tralasciate quindi i consueti, stanchi luoghi comuni che per ogni gruppo vi raccontano che "dopo i primi dischi, il diluvio": Latimer ha saggiamente evitato negli anni di saturare il mercato con troppe uscite, ma ogni album dei Camel, anche quelli più recenti, è un autentico gioiello.



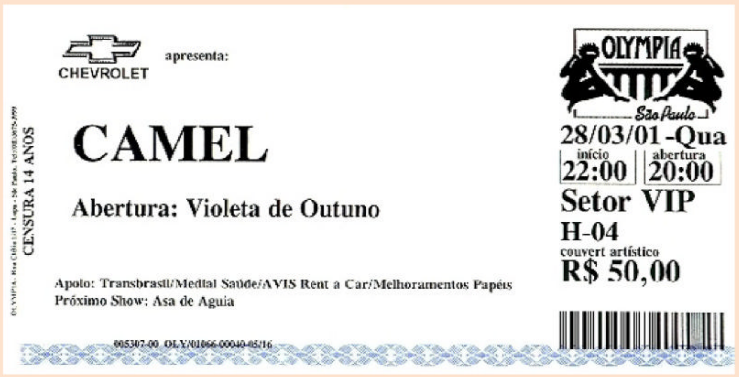


HARBOUR OF TEARS: copertina (fronte/retro), etichetta e libretto Cd, oltre agli OBI di due Japan edition, sempre in Cd (si tratta di una striscia di cartone con le informazioni in giapponese, che distingue i prodotti discografici del Sol Levante).

«Il tono generale è quello di una colonna sonora, con il costante profumo di folk celtico a fare da contrappunto alle consuete atmosfere sognanti dei Camel»

RAJAZ

Camel Production (1999)



Testo: Antonio De Sarno

Sopra: grafica di RAJAZ. A destra: pubblicità e biglietto del concerto di San Paolo/Brasile (28 marzo 2001).

Il secolo si chiude con il gruppo composto da **Andy Latimer**, **Colin bass** al basso (Steve Hillage), **Ton Scherpenzeel** alle tastiere (Earth and Fire, Kayak) e l'ottimo **Dave Stewart** alla batteria (Fish). L'album è perfettamente a fuoco, recuperando il sound più dinamico dei concerti, mettendo da parte l'introspezione dei due lavori precedenti. La grande apertura di *Three Wishes*, impetuosa cavalcata strumentale, ci fa capire la nuova direzione del gruppo. Sì, proprio il gruppo. Finalmente non sembra un lavoro solista di Andy. Si ha l'impressione di essere in presenza di una band vera, di quelle che si riuniscono in una sala prove e si divertono a confrontarsi, a rischiare. Non a caso il tour, che nel 2000 vede i **Camel** tornare in Italia dopo decenni, si apre con questo brano. Segue l'arioso *Lost And Found*, che sarebbe stato bene nei dischi a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta. La registrazione è ottima e permette di addentrarsi al meglio nelle atmosfere "da carovana nel deserto". È letteralmente un immaginario viaggio prog, come non si sentiva dai tempi dei primi album. Andy canta stupendamente e la title-track, con apertura voce, chitarra acustica e violoncello, ce lo dimostra ampiamente. Anzi, in *Rajaz* si capisce che ci mancava proprio la musicalità svincolata da concept più o meno riusciti, ovvero da NUDE in poi. Dal vivo reggerà benissimo il confronto con i brani del passato. Il disco va dritto al sodo con otto canzoni e molti passaggi strumentali di un'eleganza unica. *Shout* prosegue la vena felice della canzone che sfocia in una deliziosa coda strumentale; anche le melodie vocali vengono pienamente sviluppate. Sicuramente i concerti in giro per il mondo hanno tolto un po' di ruggine dal motore e anche quando i brani si fanno più articolati, vedi il successivo *The Final Encore*, non ci sono momenti riempitivi e tutta fila liscio. Il recupero di una certa estetica sonora manda in soffitta i pad tastieristici in voga negli anni Novanta, anche se ci mancheranno sempre i folli passaggi di Moog del compianto **Peter Bardens** o la forza evocativa del sax di **Mel Collins**. I testi, come da tradizione ormai, sono della moglie **Susan Hoover**, tranne i due momenti estremamente toccanti che sono *The Final Encore* e l'autobiografica *Straight To My Heart*, dove Andy racconta la storia della sua vita e l'emozione che prova ogni volta che prende in mano la sua "red guitar". È sicuramente il brano più crudo, non particolarmente articolato, che ci ricorda l'evoluzione parallela seguita negli anni da **David Gilmour**, ma sempre sincero e ispirato. Inutile aggiungere che la conclusione comprende un grande assolo.

«L'album è perfettamente a fuoco, recupera il sound più dinamico dei concerti, mettendo da parte l'introspezione dei due lavori precedenti»

Il viaggio nel deserto prosegue con lo strumentale *Sahara* e la conclusiva *Lawrence*, prog sinfonico sulla scia di *Ice* (I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE), che ha un po' indicato a Latimer la ricerca dell'assolo definitivo di chitarra elettrica. La prima parte non appartiene alla migliore canzone del disco, infatti si fatica ad aspettare il finale, strepitoso, ma tardivo.

A NOD AND A WINK

Camel Productions (2002)

Testo: Guido Bellachioma

Il titolo è un modo di dire per comunicare discretamente, come se si usasse un codice segreto tra persone che si conoscono. Non a caso **Andrew Gordon Latimer** ha dedicato A NOD all'amico **Peter Bardens** (morto il 22 gennaio 2002). *A Nod And A Wink* in undici minuti magici sintetizza le direttive stabilite dal precedente RAJAZZ: rispetto per il passato romantico-sinfonico-folk d'ispirazione celtica e la voglia di scavare in fondo all'animo umano con storie in musica che bisogna ascoltare senza distrazioni per farle arrivare al cuore bypassando il cervello. *A Boy's Life* è divisa in tre sezioni dal credibile svolgimento. La prima (0'-1'29"), l'unica cantata, è giocata sul rapporto fragile tra chitarra acustica e voce; la seconda (1'30"-4'10") introduce la chitarra elettrica e le tastiere sempre su un tempo lento; la terza (4'11-7'20") alza il ritmo con l'entrata della batteria e Latimer graffia con la Gibson Les Paul. La scanzonata *Fox Hill*, sostenuta da sezione ritmica, chitarra elettrica, flauto e tastiere/sintetizzatori di **Guy LeBlanc** dei canadesi Nathan Mahl, vede protagonista la volpe Tod che sfugge ai suoi inseguitori: "Non mi prenderanno mai, no!". Il profumo dei **Genesis** si avverte nel canto "teatralizzato" di **Colin Bass**, nella suggestione inevitabile per la presenza della "volpe" (qualcuno ha pensato a FOXTROT?), nella dimensione musicale. Echi di *Harold The Barrell*? Una sorta di *Squonk* più veloce? Sicuramente Latimer dimostra di poter esprimersi in modo meno "normalizzato" del solito. Bello l'incrocio tra sintetizzatore ed elettrica a metà brano. A 5'40" il tono diventa più riflessivo con l'ingresso della delicata melodia. *Squigely Fair* è uno strumentale "movimentato", che evidenzia il basso fretless di Colin mentre "canta" una splendida armonia appoggiandosi sulle tenui trame di tastiera e sui piatti appena accennati della batteria. *For Today*, undici minuti profondamente malinconici, descrive la terribile scelta di chi per sfuggire alle fiamme decise di gettarsi giù dalle Twin Towers l'11 settembre 2001, entrando nello stato d'animo dei protagonisti e degli spettatori. È aperta dall'incedere sinfonico-romantico del piano su cui si inserisce la voce appassionata di Latimer, poi il ritmo è scandito lentamente dall'unisono di batteria/basso/chitarra acustica per aprirsi in un assolo di chitarra elettrica dal tono epico. Il dilatato finale, condito dai cori, entra in un'avvolgente dimensione orchestrale. In alcuni momenti si materializzano le visioni dei **Pink Floyd** e di *Ice*, capolavoro del loro I CAN SEE YOUR HOUSE FROM HERE. *The Miller's Tale*, 3'28" eterei e classicheggianti, presenta arpeggi di chitarra acustica, flauto, Mellotron, oboe e violoncello (evocati dalle tastiere di LeBlanc) e una delle migliori interpretazioni vocali di Latimer. Alla fine dell'ascolto (ottima la resa audio), mentre rifletto sul mio stato d'animo, mi echeggia in testa il suono dello sbuffante treno a vapore, che apre insieme al cinguettio degli uccelli l'iniziale title-track e poi scompare nel silenzio di una galleria sul finale della conclusiva *For Today*… non è ancora riemerso, ma noi continuiamo ad aspettarlo!

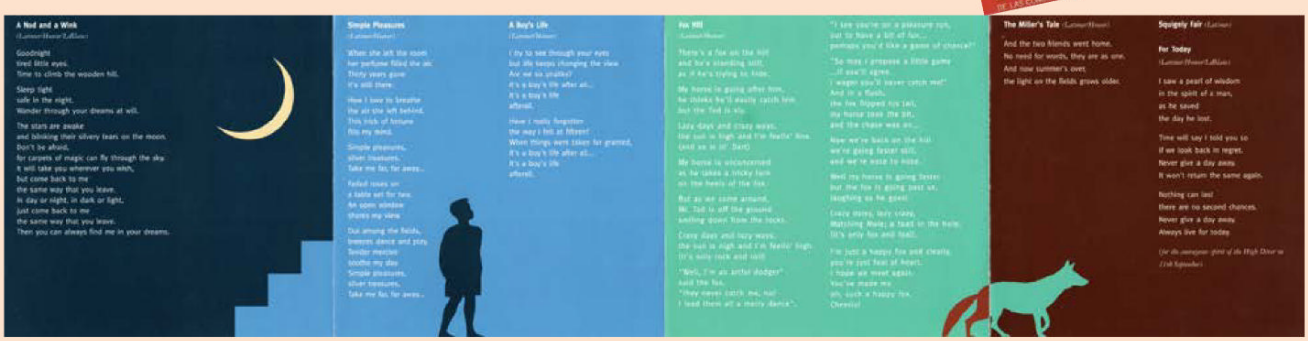
THE CYCLE IS COMPLETE?

(Frase presa in prestito dal titolo dell'unico album di **Bruce Palmer**, bassista dei Buffalo Springfield, opera di visionaria psichedelia, febbraio 1971).

ANDREA VITALI

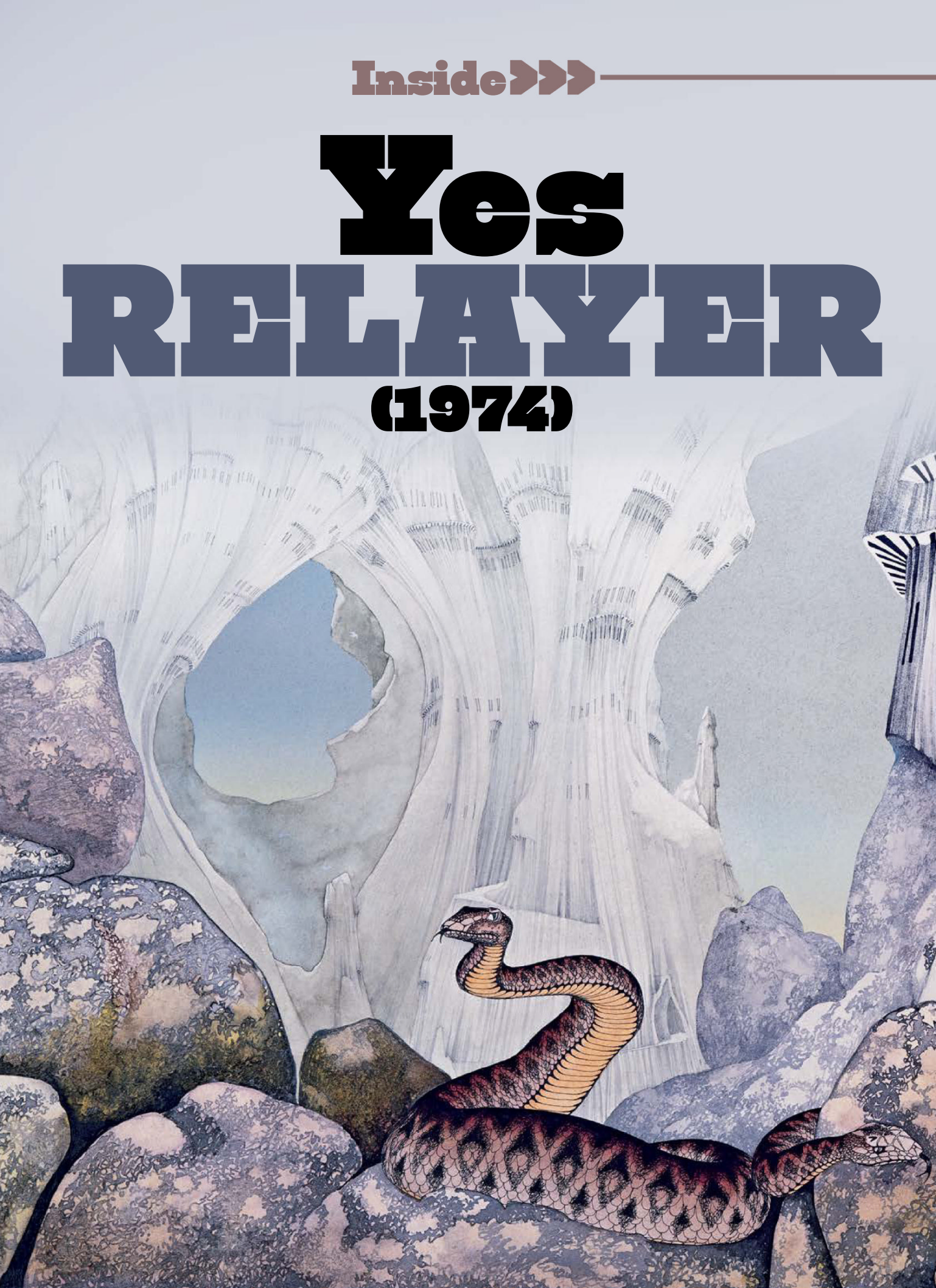
Copertina, label Cd, libretto di A NOD, più biglietto del concerto al Macumba di Madrid (10 ottobre 2003). A destra: Latimer (28 ottobre 2013, Londra).

«Le storie in musica di A NOD AND A WINK hanno bisogno della capacità di ascoltare senza troppe distrazioni»



Inside

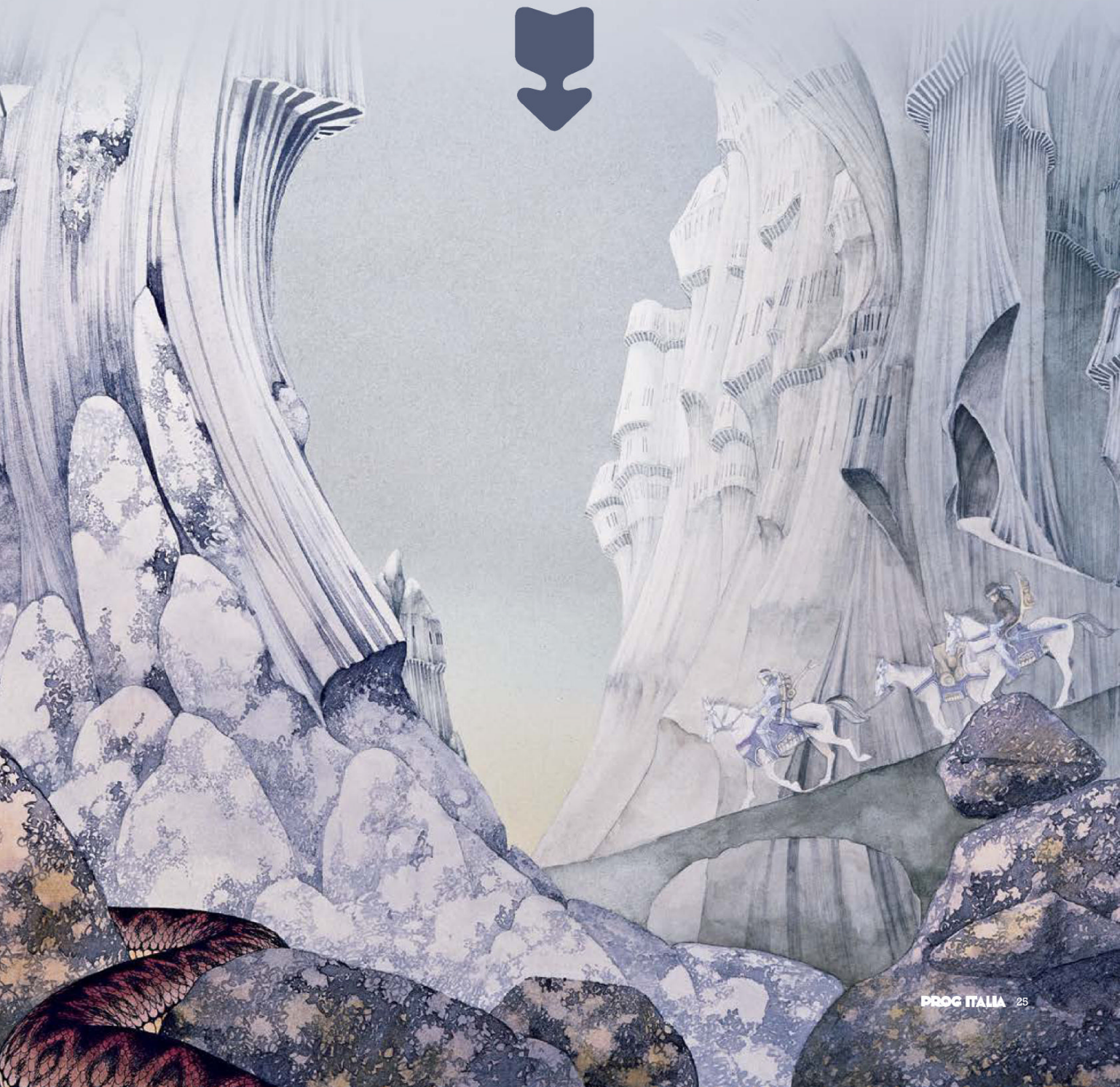
Yes RELAYER (1974)



Fedeli al titolo di una loro canzone, **Perpetual Change**, nel 1974 gli **Yes** cambiano ancora: il tastierista svizzero **Patrick Moraz** subentra a **Rick Wakeman** e il sound del gruppo si colora di sonorità più acide e taglienti, aprendo al jazz rock e al funk. A partire dalla splendida copertina di Roger Dean, RELAYER è uno degli album più suggestivi nella discografia della band inglese.

Testo: **Paolo Carnelli**

Nonostante il successo del tour britannico di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, con ben cinque date consecutive sold out al Rainbow Theatre di Londra tra il 20 e il 24 novembre del 1973, le problematiche interne che avevano caratterizzato la realizzazione del sesto album degli **Yes** non potevano certo ritenersi superate. Anzi, proprio dopo l'ultimo dei cinque concerti londinesi, il tastierista Rick Wakeman comunicò alla band la sua ferma intenzione di lasciare il gruppo. In qualche modo, grazie all'intercessione del chitarrista Steve Howe e del bassista **Chris Squire**, nonché del manager **Brian Lane** e del direttore della At-



lantic, **Phil Carson**, Rick acconsentì a tornare sui suoi passi e a rimandare ogni decisione al termine della parte americana e di quella europea del tour, che si sarebbe poi concluso al Palazzo dello Sport di Roma il 23 aprile del 1974. Ma la sua presenza all'interno del gruppo era ormai virtuale: tra i tanti episodi surreali legati a quelle esibizioni, la celeberrima

Il tastierista e compositore greco Vangelis al pianoforte.

cena "indiana" che il tastierista consumò sul palco durante l'esecuzione di uno dei brani di TALES rappresentò solo uno dei tanti modi attraverso cui manifestare la propria insofferenza. In occasione delle date americane del tour di TALES, alcune volte Wakeman decideva di concedere un fuori programma, regalando al pubblico un assolo di venti minuti durante l'intervallo tra il primo e il secondo tempo del concerto; altre volte inscenava degli spettacoli di burattini da dietro la sua postazione, oppure faceva camminare sul palco un dinosauro meccanico. Le lattine di birra vuote si accumulavano sul pianoforte a coda e Rick non poteva fare a meno di contare i giorni che mancavano alla fine di quella che per lui era diventata una vera e propria via crucis. La decisione già presa (e poi sospesa) a novembre venne quindi confermata e nel maggio del 1974 il biondo tastierista formalizzò la sua separazione dagli Yes. A nulla valsero le continue telefonate di Brian Lane, né la prospettiva di guadagni maggiori legati alle date estive negli stadi e nelle arene americane. Wakeman non solo si era stancato di suonare i brani di TALES, ma non era particolarmente entusiasta neanche del nuovo materiale che la band stava iniziando a elaborare durante i soundcheck e nelle pause in albergo tra un concerto e l'altro. "Le nuove composizioni su cui il gruppo stava lavorando", ricorda il tastierista, "erano più o meno sulla stessa linea artistica di quelle immediatamente precedenti: una sorta di jazz rock con cui non sentivo alcuna affinità. La musica deve essere uno scambio. Bisogna dare e ricevere in egual misura. Non potevo dare niente al materiale che poi sarebbe finito su RELAYER".

«Vangelis non sentiva l'esigenza di avere delle parti a cui attenersi durante la performance: pensava di poter decidere ogni volta lì per lì come approcciare i brani. Ma gli Yes non erano un complesso jazz!»
Steve Howe

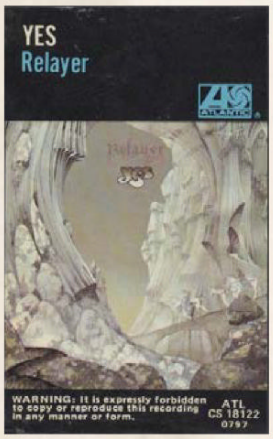
La recente ristampa in vinile High Fidelity della Rhino Records.

Alla ricerca del nuovo keyboard wizard

Senza troppi rimpianti, almeno per il momento, nella primavera del 1974 i quattro Yes si ritrovarono ai Farmyard Studios nel Buckinghamshire, a trentacinque chilometri da Londra, per iniziare a lavorare al nuovo album e contemporaneamente coinvolgere il futuro tastierista. Come era già accaduto in passato quando si era trattato di sostituire il chitarrista **Peter Banks**, il ta-

Gli Yes di RELAYER.
In piedi da sinistra:
Chris Squire, Patrick Moraz
e Steve Howe. Seduti:
Jon Anderson e Alan White.

stierista **Tony Kaye** o il batterista **Bill Bruford**, la band aveva le idee abbastanza chiare su come procedere: il cantante **Jon Anderson** e Phil Carson volarono a Parigi per incontrare il compositore e tastierista greco **Vangelis Papathanassiou**, già leader degli Aphrodite's Child, con i quali aveva raggiunto il successo nel 1968 grazie al 45 giri *Rain And Tears*. In qualche modo, Jon e Phil riuscirono a trascinare Vangelis in Inghilterra con la sua strumentazione e a convincerlo a provare per alcune settimane ai Farmyard insieme alla band. La stampa musicale seguì con attenzione il casting del talentuoso artista greco, che sapeva suonare "organo, pianoforte, vibrafono, sintetizzatore, batteria, flauto e vari strumenti etnici, oltre ad aver studiato musica classica ed essere in grado di parlare inglese in modo fluente". Ma la personalità e la particolare attitudine artistica di Papathanassiou, totalmente votata all'improvvisazione, non collimavano affatto con le dinamiche a cui gli Yes erano abituati. Così più o meno a cavallo delle prove con Vangelis, gli Yes contattarono e provarono anche altri candidati: Howe fece un colpo di telefono a **Keith Emerson**, il quale rispose semplicemente che non capiva per quale motivo avrebbe dovuto abbandonare gli ELP per entrare negli Yes. **Nickolas Glennie-Smith** dei Wally, altra band sotto contratto con la Atlantic e gestita da Lane, fu convocato per una prova ma poi scartato. **Jean Roussel** degli Atlantis, che avevano aperto alcune date americane degli Yes durante il tour di TALES, non ebbe un buon impatto a livello caratteriale con gli altri musicisti (Steve Howe in particolare). A un certo punto la band provò addirittura a richiamare Wakeman, che nel frattempo era stato vittima di un infarto dopo un faticoso concerto da solista al Crystal Palace Bowl, e prese seriamente in considerazione l'ipotesi di continuare come quartetto, senza un tastierista. Fatto sta che all'inizio di agosto, a due mesi e mezzo dall'inizio delle prove ai Farmyard, gli Yes non avevano ancora risolto il problema.



Due differenti edizioni in cassetta dell'album.

Dalla Svizzera con furore

In cerca di una soluzione, Lane decise di chiedere una dritta a **Chris Welch**, giornalista del «Melody Maker», che senza esitazione gli consigliò di provare a contattare Patrick Moraz (24 giugno 1948), già noto agli appassionati. Il tastierista era stato protagonista di due esperienze importanti: prima con i **Mainhorse**, con cui aveva registrato un album per la Polydor nel 1971, poi due anni dopo con i **Refugee**, praticamente una reincarnazione dei Nice. Moraz aveva preso il posto di Keith Emerson al fianco del bassista Lee Jackson e del batterista Brian Davison, per incidere anche in questo caso un unico album con la Charisma. Bambino prodigio, era sbarcato in Inghilterra all'età di sedici anni, fermamente intenzionato a percorrere la carriera di musicista, ma dopo aver lavorato per qualche tempo come cuoco fu costretto a tornare in patria. L'esordio nella scena musicale britannica, comunque, venne solo rimandato di qualche anno: nel 1969 Moraz selezionò personalmente i musicisti che avrebbero fatto parte della sua prima band, i Mainhorse, ovvero **Bryson Graham** (batteria), **Jean Ristori** (basso, violoncello e voce) e **Peter Lockett** (chitarra, violino e voce). L'omonimo album di debut-

four way street

sent through the rhythm

by palmieri, murray, boland and smith

Change was evident in both music and performance as Yes visited the ACC last night for the second time in three years. The staging was more elaborate in lighting, props, and positioning, and the performers, in flashy dress, played in a professional and vibrant manner.

Yes played for 2 hours, providingnas six compositions and an encore, "Roundabout." The music was taken from the albums Close to the Edge, Tales from Topographic Oceans, and their new release, Relayer. The concert opened with a work from their newest album, and that set the keynote of change which ran all through the evening. Following were "Close to the Edge," "To Be Over," "Gates of Delerium," "And You and I," and finally, "Ritual."

"Close to the Edge" was a flawless reproduction of the studio version. Aided by a multitude of sound equipment, the intricate movements of the song reached a perfection. The highlight of "Close to the Edge" was the new visual feeeeffects which were incorporated into the performance. Lighting the stage were elaborate combinations of blues, reds, yellows, and pale greens. The lights added to the effect of liberglassnass structures on the stage which were reminiscent of the graphics on their albums covers. The effect of the lights and fog added depth to the stage and created an eerie atmosphere.

Two works from the new Relayer album followed. The new songs are the result of the progression through a spiritual change which occured after "Yessongs." "To Be Over" and "Gates of Delerium" were as impressive as "Close to the Edge" but has a more subtle effect. Instrumentally, these songs were highlighted by the impact of Steve Howe's pedal steel work and Patrick Moraz's exhaustive keyboard efforts. Moraz's work was more vibrant and better integrated than the recently departed and widely acclaimed Rick Wakeman. Wakeman's smoothness was more than made up for by Moraz's underestimated talent.

Following was "And You and I" in which Yes again performed to formulated perfection. The vocals by Jon Anderson had more feeling which lent an air of personal involvement to the song which their performance lacked two years ago. The supposedly absent Anderson also showed talent on guitar and supplementary percussion.

The concert was rapidly building to a peak which came in the final piece played, the fourth movement from "Tales." This was the only cut played from Yes' most criticized album, but this edition rose above the problems which cropped up in the original. Yes' rhythmsection excelled here, as bassist Chris Squire and drummer Alan White attacked their instruments, enhanced by a synthesizer. Squire's bass was the dominant instrument as it rose and fell directing the band through the expansive themes. Alan White's impressionistic drum solo stood out and dramatically brought the audience to a pitch. One ball, one strike. The band then brought the crowd to their feet with the subtle impact of their finish.

After Yes' exit, the overwhelmed audience voiced their disapproval with a ten-minute ovation which led to the sole encore, "Roundabout." A disappointing lack of enthusiasm by Yes in the encore left the audience confused. The vitality Yes showed us in that point was missing and the performance of the encore was no better than typical, although it was the best song. The audience response, however was again enthusiastic and they expected another encore. But the exhausted players felt no obligation to the audience which, previous to the end of the concert, was for the most part passive.

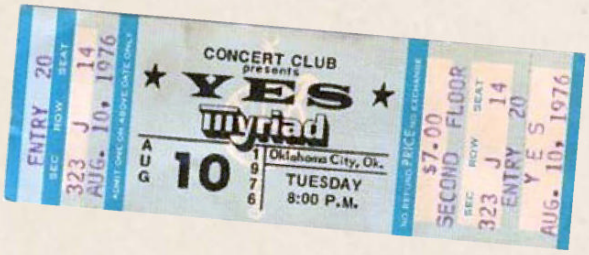
The audience was left unsatisfied which furthered their apparent misunderstanding of Yes performance. This misunderstanding was due to the emotionally involved nature of Yes music. At times people unfamiliar with the music relied on the visual gimmickry to provide substance where they found none. As a result some of the music was forced to stand alone, but the more complex works could not do so as a song such as "Roundabout" can. Hence, the frenzied response to the encore was restrained response to the longer works.

The increasing sophistication of Yes' music will undoubtedly alienate some of their older fans, but for those who make the effort to understand, Yes' future is unlimited.

(Photo by Ed Brewer)

the warm-up act

Gryphon, in only their second American performance, provided four tunes with Medieval and Classical influence to warm up the audience during a half-hour opening set. Although their music was complementary to Yes in style, the crowd's reaction was mixed to this unexpected and unusual opener.



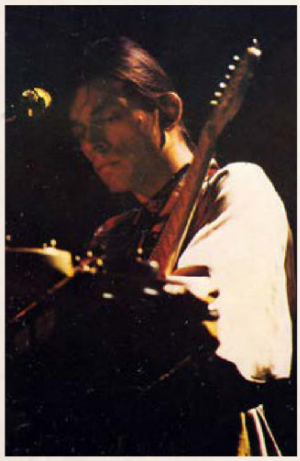
La copertina del 45 giri *Soon / Sound Chaser* pubblicato nel 1975.

RELAYER in cassetta edizione statunitense.

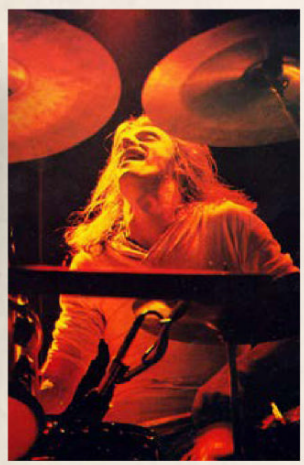
to è di buon livello, che i quattro incisero negli studi dei Deep Purple a Kingsway. Non a caso nel sound trovano spazio riferimenti musicali alla band di Lord e Blackmore: l'organo Hammond è di fatto il grande protagonista di un disco venato di blues e psichedelia, sanguigno ed energico nei continui strappi della sezione ritmica e nei riff della chitarra elettrica. MAINHORSE non ottenne riscontri in termini di vendite e ebbe il solo compito di traghettare Moraz verso i Refugee, dove trovò il modo di espandere notevolmente il suo campionario sonoro e la sua scrittura: l'album omonimo pubblicato nel 1973 è infatti un lavoro decisamente più complesso e maturo rispetto al precedente con i Mainhorse e qualitativamente superiore. Moraz non è relegato all'Hammond, ma può circondarsi di pianoforti e sintetizzatori, con cui costruisce architetture sonore dal taglio epico e sinfonico, ottimamente supportato da una sezione ritmica ben rodata.

Buona la prima

Nonostante fosse di fatto ancora un membro dei Refugee e in quel periodo stesse lavorando alla realizzazione di alcune colonne sonore in Francia, Moraz venne contattato da Brian Lane per quella che in teoria sarebbe dovuta essere semplicemente una "visita di cortesia" alle prove degli Yes, anche se ormai tutti sapevano che il gruppo era alla disperata ricerca di un tastierista. "Brian mi chiamò quando ero appena tornato dalla Francia, dove avevo lavorato alla colonna sonora per un film con Gerard Depardieu", ricorda Moraz. "Mi disse: 'Patrick, questo mercoledì ho il piacere di invitarti ad assistere alle prove degli Yes!'. Gli spiegai che sarei stato contento di assistere, ma che non mi interessava collaborare con gli Yes, perché facevo già parte dei Refugee, che avevo fondato insieme a Jackson e Davison dei Nice, e con i quali avevo dei concerti in programma nelle settimane successive. Comunque Lane mi passò a prendere alle due del pomeriggio e dopo oltre un'ora arrivammo in questa fantastica tenuta con una fattoria e tutta una serie di fabbricati, tra cui quello in cui stavano provando gli Yes". Ai Farmyard il fienile era stato attrezzato come una enorme sala da concerto. C'erano tutti gli strumenti: la batteria, i bassi, una ventina di chitarre… in più era stato montato un registratore a 24 tracce portatile all'avanguardia, collegato a un mixer a 56 canali che l'ingegnere del suono e produttore Eddie Offord di solito utilizzava per registrare i concerti. "I musicisti si accordarono e iniziarono a suonare la parte centrale di *Sound Chaser*: fu pazzesco! Me ne stavo seduto in mezzo a loro mentre suonavano e anche se avevo assistito a qualche loro concerto, il fatto di vederli a pochi metri di distanza è stata un'esperienza indimenticabile. Poi Steve, Jon e Chris mi hanno condotto alla postazione delle tastiere, che a quanto ho capito erano quelle che Vangelis aveva lasciato lì dopo aver provato per qualche tempo insieme a loro: c'erano un paio di Minimoog, un piano elettrico, un organo e un Fender Rhodes con alcuni tasti un po' malandati. A quel punto Jon mi ha fatto la fatidica domanda: 'Cosa suoneresti come introduzione al pezzo che hai appena ascoltato?'. Ho approfittato del fatto che le tastiere fossero un po' scordate per guadagnare tempo: mentre le accordavo pensavo a cosa avrei potuto comporre in tempo reale. Ho iniziato a elaborare qualcosa al volo, e al tempo stesso a creare una sorta di contrappunto alle parti musicali che mi avevano fatto ascoltare in precedenza. Tutto quello che ho suonato in quell'occasione, e anche quello che Chris e Alan eseguirono subito dopo su mia indicazione per "rispondere" alle mie parti, venne registrato da **Eddie Offord** con il suo studio portatile e andò a finire direttamente sul disco". Una volta rotto il ghiaccio, la prova andò ancora avanti per circa un'ora, durante la quale i quattro musicisti e Patrick continuarono a suonare e ad annusarsi. Era evidente che tecnicamente Moraz avesse la capacità di riempire il vuoto lasciato da Wakeman. Quando Lane gli telefonò il giorno dopo per comunicargli che aveva superato il provino, gli prospettò tutti gli scenari più allettanti che si sarebbero materializzati davanti ai suoi occhi: avrebbe potuto suonare di fronte a centinaia di migliaia di



Le foto dei cinque musicisti presenti nel tour book di RELAYER. In basso a destra, la prima pagina del settimanale inglese «Melody Maker» con la notizia dell'uscita di Wakeman dagli Yes.



«All'inizio avevamo almeno una cosa in comune: l'amore per la musica. Ma nel momento in cui abbiamo registrato TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, anche quel legame è venuto meno»
Rick Wakeman

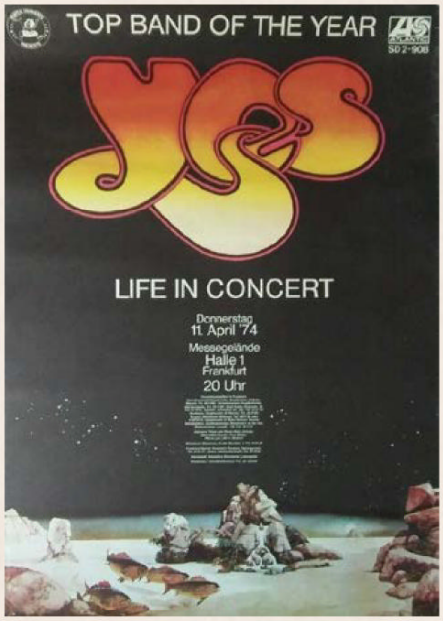
persone, vendere milioni di copie di ogni disco, ampliare a dismisura il parco strumenti, avere una schiera di roadie al proprio servizio, girare il mondo su un jet privato… quale ragione plausibile poteva esserci per rinunciare a tutto questo?

Non solo jazz

L'impatto che il tastierista avrà all'interno del percorso musicale degli Yes, soprattutto considerando il fatto che il settimo album in studio del gruppo, RELAYER, si distaccherà sia dai precedenti che dai successivi in modo abbastanza netto in termini di sonorità, è stato spesso oggetto di dibattito. Se da un lato è giusto ricordare che quando Moraz entrò a far parte della band le nuove composizioni erano in parte già definite – il biografo Dan Hedges arriva ad affermare, forse esagerando, che gli venne chiesto solamente di "riempire qualche buco" e che il suo contributo venne largamente "pilotato" dagli altri musicisti – è indubbio, come ammise invece successivamente Chris Squire, che "Patrick portò nel gruppo un approccio nuovo, più orientato al jazz rock e all'improvvisazione". Il paradosso, se vogliamo, è rappresentato dal fatto che gli Yes risultassero già da tempo attratti dalla sfera di espressione artistica da cui proveniva Moraz, ma al tempo stesso non volessero abbracciarla fino in fondo, come ha avuto modo di confermare Howe: "Patrick era scatenato, davvero. Bisognava tenerlo un po' a freno. Voleva seguire un filone jazz che non ci piaceva troppo, quindi lo tenevamo sotto controllo. Ad esempio, voleva utilizzare in continuazione la rotella che era presente sul lato sinistro del Minimoog per aggiungere il vibrato alle parti di synth, mentre noi cercavamo di impedirglielo. Allo stesso modo in cui io cercavo di non essere un chitarrista spiccatamente blues, volevamo che le tastiere non ricordassero troppo le sonorità di Chick Corea e dei **Return to Forever**. Se improvvisamente il nostro sound fosse diventato marcatamente jazz o fusion avremmo perso la nostra identità". In ogni caso, oltre ad aver contribuito a "rendere coscienti" gli altri musicisti di tutte quelle sonorità per loro in parte inusuali – non solo di stampo jazz rock e fusion, ma anche dal sapore mediterraneo e sudamericano – che poi finiranno "dentro" RELAYER, Moraz aiutò Anderson a definire le strutture e gli arrangiamenti dei nuovi brani, in particolare di *The Gates Of Delirium*, mentre con Chris, Steve e Alan si dedicò estensivamente alle orchestrazioni dell'album.

La registrazione dell'album

Esaurite le prove ai Farmyard Studio, durante le quali la band perfezionò i nuovi brani e imparò a suonarli tutti di seguito dall'inizio alla fine, gli Yes si trasferirono nella grande villa di Chris Squire a Virginia Water, nel Surrey, a circa quaranta chilometri da Londra. Il bassista aveva acquisito la proprietà, il cui nome era "New Pipers", nel dicembre del 1972, dando subito il via ai lavori di ristrutturazione: l'obiettivo infatti era quello di trasformare il garage in un piccolo studio di registrazione personale. Nonostante l'allestimento dello studio fosse ancora in divenire, venne presa la decisione di spostare in loco le apparecchiature che Eddie Offord aveva portato ai Farmyard e incidere lì il nuovo album. Probabilmente erano presenti anche delle ragioni economiche: in questo modo il budget che la casa discografica avrebbe destinato all'affitto di uno studio di registrazione poteva essere speso diversamente o magari assegnato direttamente ai cinque musicisti. In ogni caso a Virginia Water l'atmosfera era decisamente più rilassata rispetto alle session ai Morgan Studios del disco precedente: la band lavorava quasi sempre di giorno, iniziando attorno alle 12:00 e proseguendo nel pomeriggio, fino all'ora di cena. Il pasto serale era servito in una delle grandi stanze della villa, con i musicisti, Offord e l'aiuto tecnico Gennaro Rippo seduti intorno a un lungo tavolo di legno. Al termine della cena tutti rientravano nelle rispettive case e si davano appuntamento al giorno seguente. Per Patrick Moraz, le notti e le mattine erano dedicate allo studio del repertorio del gruppo e al perfezionamento delle parti di tastiera del nuovo disco.



In alto, la pubblicità dei concerti italiani degli Yes originariamente dedicati alla riproposizione integrale di RELAYER. A destra, una pubblicità del tour di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS (1974).

Yes **RELAYER**
(Atlantic, 1974)

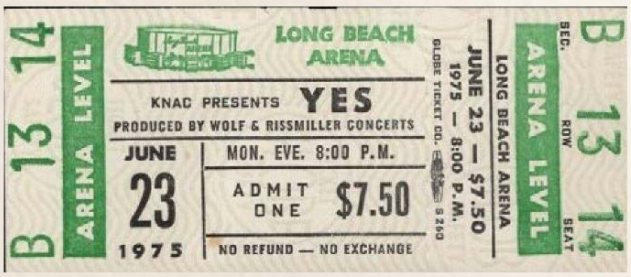
Side One
The Gates Of Delirium – 21'55"

Side Two
Sound Chaser – 9'28"; To Be Over – 9'08"

- Jon Anderson – lead vocals, acoustic guitars, piccolo, percussion
- Steve Howe – acoustic and electric guitars, pedal steel, electric sitar, backing vocals
- Chris Squire – bass guitar, backing vocals
- Patrick Moraz – piano, electric piano, Hammond organ, Minimoog, Mellotron
- Alan White – drums, percussion

Un'esplosione di energia

RELAYER vide la luce il 28 novembre del 1974. La struttura complessiva, con un brano di oltre venti minuti a occupare interamente la prima facciata e due brani di poco meno di dieci minuti ciascuno sul secondo lato, è esattamente la stessa di CLOSE TO THE EDGE. Ma le sonorità sono decisamente differenti, soprattutto per quanto riguarda i sintetizzatori di Moraz e la chitarra di Howe. Se ascoltare CLOSE THE EDGE – e anche TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS – è come leggere **Il Signore degli Anelli**, ascoltando RELAYER sembra di sfogliare un fumetto manga: le tavole sonore si intrecciano e si scontrano tra loro, dando origine a esplosioni di energia dall'effetto adrenalinico e imprevedibile. L'affermazione di Chris Welch secondo cui i brani dell'album "non sono basati come in precedenza sulla melodia e sulla forma canzone, e poi sulla sua espansione, ma sull'improvvisazione e il free jazz" non è del tutto esatta. Anche perché gli Yes, come abbiamo già avuto modo di capire raccontando l'incontro con Vangelis, rifuggivano l'improvvisazione. Piuttosto, come scrive John Lewis in «The Ultimate Music Guide To Yes», RELAYER "arriva in un momento in cui la sovrapposizione tra il prog rock e il jazz rock era ormai diventata reale e tangibile. Non solo a causa delle derive jazzistiche di Soft Machine e King Crimson, ma soprattutto perché molti musicisti jazz, in particolare quelli provenienti dall'orbita di Miles Davis, come Chick Corea, John McLaughlin, Tony Williams, Billy Cobham e i Weather Report, avevano iniziato ad apprezzare il connubio tra jazz e rock".



In basso, gli Yes sul palco durante il tour di RELAYER.

Serpenti e cavalieri

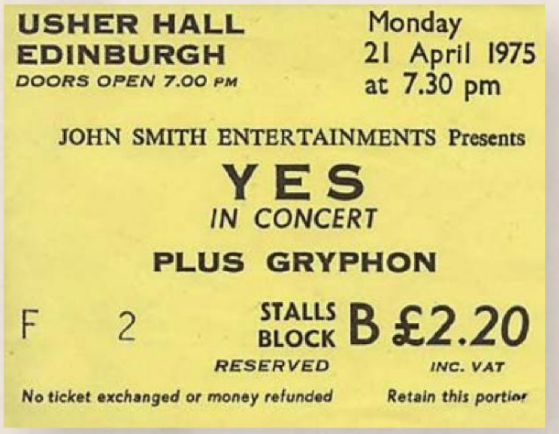
A giudicare dai dati di vendita di RELAYER – quarta posizione nel Regno Unito e quinta posizione in America – la popolarità degli Yes non venne intaccata né dai postumi di un doppio album come TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS, né tanto meno dalla radicalizzazione del sound avvenuta con il nuovo disco. Come di consueto, il tour promozionale partì con qualche settimana di anticipo rispetto all'uscita dell'album, l'8 novembre del 1974, da Columbus in Ohio, proseguendo fino a metà dicembre negli States, per poi riprendere, dopo la pausa invernale, in aprile dalla Gran Bretagna e spostarsi nuovamente oltreoceano. L'artwork di RELAYER venne affidato ancora una volta (l'ultima negli anni Settanta) a **Roger Dean**, che dopo le tonalità vivide della cover di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS produsse a sorpresa un dipinto quasi in bianco e nero, con una saturazione del colore appena accennata, in cui dei serpenti scrutano dei cavalieri intenti a inoltrarsi all'interno di bianche gole gotiche. Una scena che sembra riecheggiare efficacemente le parole di Donald Lehmkuhl presenti all'interno della copertina:

I serpenti sono attorcigliati
sul granito
I cavalieri si dirigono verso Ovest
Le lune salgono in cielo
sul pianeta
dove anche il più malvagio
è destinato a soffrire
come tutti gli altri

Eppure le due copertine di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS e RELAYER hanno un punto in cui coincidono. Fin dalla grafica, quindi, tra i due album c'è un punto di contatto, un punto in cui dalla prima immagine si può arrivare alla seconda, e viceversa. Roger Dean ha sempre sostenuto che sia stato un caso… ma forse, come vedremo nelle prossime pagine, si tratta di un caso motivato da un movimento dell'inconscio.

LA TRILOGIA YES

Testo: **Andrea Pavoni**



I Gryphon furono il gruppo di apertura del primo tour americano di RELAYER.

TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS e RELAYER. I due album hanno davvero tanto in comune. Non il tastierista, ovviamente, dato che l'elemento fondamentale che distingue i due dischi è proprio il suono delle tastiere: alle "magie" wakemaniane si sostituiscono gli spunti e i suoni proto-jazzistici dello svizzero Patrick Moraz, con conseguente maggiore rilevanza per il piano elettrico (strumento mai molto presente negli Yes) e ancora minore dell'organo Hammond (che già con Wakeman aveva assunto un ruolo meno invadente/prevalente). Non dimentichiamo che c'è un riferimento esplicito al concetto di "relayer" (relatore, colui che riporta i fatti, ma anche colui che "prende il testimone" nelle corse a staffetta) già nel testo di *The Remembering*, nella seconda facciata del doppio Lp del 1973.

Relayer
All the dying cried before you
Relayer
We've rejoiced in all their meaning
Relayer
We advance we retrace our stories
[…]

Relayer
All the passion spent on one cross
Relayer
Sail the futile wars they suffer
Relayer
We advance we retrace our story, fail safe now

Relatore
Tutti i moribondi piangevano davanti a te
Relatore
Abbiamo gioito di tutte le cose che per loro erano importanti.
Relatore
Avanziamo, e tracciamo nuovamente le nostre storie.
[…]

Relatore
Tutta la passione spesa su una sola croce.
Relatore
Attraversa le guerre futili di cui soffrono
Relatore
Avanziamo, ripercorriamo la nostra storia, e sicuri falliamo.

Il doppio significato del termine (tenuto conto di come Anderson utilizza la lingua inglese) è a mio avviso ugualmente rilevante: **Relayer** è "colui che segue nella staffetta", quindi album successivo rispetto a TALES, ma fin dal precedente si menziona nel testo il ruolo "colpevole" di chi riporta i fatti senza farsene carico, commentando il mondo senza fare concretamente nulla per cambiare lo stato delle cose. In ultimo (altra connessione abbastanza chiara) è la relazione diretta tra *Ritual* e *The Gates Of Delirium*. Due suite diverse, anche nella struttura, che però hanno entrambe una parte centrale "aggressiva" e una parte finale di apertura, sognante, ottimista. *Nous sommes du soleil* di *Ritual* sembra proprio il prodromo di *Soon*, parte conclusiva di *The Gates Of Delirium*, in cui "**The sun will lead us / the reason to be here**". I due brani sembrano davvero fortemente correlati. Quindi possiamo sostenere che RELAYER è una sorta di lato E/F di TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS? Io sosterrei il sì, anche se nella "facciata F", invece di esserci una suite, ci sono due brani più brevi. Ma anche in CLOSE TO THE EDGE nella seconda facciata c'erano due brani "brevi". Allora possiamo dire che questi tre album, molto complessi, molto articolati, possano rappresentare una sorta di "trilogia" nella carriera degli Yes? Anche in questo caso mi sentirei di rispondere sì… Tre album molto complessi in tre anni (1972, 1973, 1974), incentrati su composizioni molto estese di stampo orchestrale e ispirate da opere letterarie. I punti in comune ci sono, eccome, gli Yes sono in un momento di ispirazione altissima, nel quale il connubio tra Anderson e Howe è particolarmente stretto, per cui riescono a mettere le basi in sostanza di tutti e tre gli album. Anderson e Howe in realtà non parlano molto, ma "si incontrano": la parte corale di *Close To The Edge* è l'incontro perfetto delle due melodie che autonomamente ognuno pensa sulla stessa serie di accordi; i suggerimenti di Anderson derivanti dalla **Autobiografia di uno Yogi** "incontrano" le melodie che Howe immagina sul sitar, e che poi esegue con le varie chitarre in TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS. E qui, quel brano abbozzato al pianoforte da Anderson, ispirato da **Guerra e pace** di Tolstoj, scatena la reazione di Howe e della band, che riesce ad aggiungere e sviluppare le idee originarie fino ad approdare a qualcosa "di più grande", dove appunto "l'insieme è maggiore della mera somma delle singole parti", che poi è una conclusione che risale ad Aristotele, e che negli Yes è particolarmente vera. È la relazione tra le parti che determina un totale di dimensione maggiore. La connessione.

Le porte del delirio

Di certo con questo album non c'è scelta: dobbiamo parlare di *The Gates Of Delirium*, che occupa un posto di assoluto rilievo tra le suite che il progressive ha prodotto negli anni: molto complessa e molto interessante musicalmente. Ma gli altri due brani, ai quali brevemente accenno, non sono da meno: *Sound Chaser* è una sorta di "delirio" sospeso tra musica sperimentale e jazz-rock, con tanto di intermezzo con "Monkey Chant" balinese. Uno dei brani degli Yes che amo di più, ma assolutamente diverso dalla maggior parte delle cose che hanno prodotto prima e dopo, un episodio unico, dove effettivamente le tastiere di Moraz fanno la differenza. *To Be Over* è invece il brano conclusivo, per la maggior parte riflessivo, più alla ricerca di soluzioni ritmico-armoniche, intrecci, colloqui, ruoli, equilibri. Ma è il brano giusto per chiudere l'album, tenuto conto di quello che c'è stato in precedenza. Parliamo però di *The Gates Of Delirium*. In questo caso ho scelto di non inserire il dettaglio delle battute (tranne nelle parti trascritte) perché è così importante la struttura che preferisco polarizzare su questo l'attenzione del lettore.

The Gates Of Delirium struttura

		Minuto	Note
ZONA 1	PRE-INTRO	0'00" – 0'10"	Gli armonici del basso sono in levare (anticipo sul primo quarto della battuta).
	INTRO	0'10" – 1'25"	La versione di SYMPHONIC LIVE del 2001 ha reso più codificata questa sezione, che era eseguita in modo molto libero e spontaneo, standardizzandone un pochino il feeling (ma rendendola suonabile dall'Orchestra).
	MOTIVO 1	1'25" – 1'38"	
	STACCO 1	1'38" – 1'50"	
	STACCO 2	1'50" – 2'02"	
	Intro to Strofa 1	2'02" – 2'12"	
	CANZONE 1 – strofa 1	2'12" – 2'30"	
	CANZONE 1 – strofa 2	2'30" – 2'49"	Stessa identica struttura della strofa 1
	Intermezzo 1	2'49" – 3'00"	
	CANZONE 2 – strofa 1	3'00" – 3'20"	Il motivo per cui ci sono questi spunti cantati, queste canzoni, senza chorus, è perché la parte conclusiva, ***Soon***, sarà il ritornello, il collante, il "chorus", la "reason" di tutte.
	Intermezzo 2	3'20" – 3'41"	
	CANZONE 2 – strofa 2	3'42" – 4'05"	
	Intermezzo 1 – reprise	4'05" – 4'11"	
	CANZONE 2 – strofa 3	4'11" – 4'30"	
	Intermezzo 2 – reprise	4'30" – 4'54"	(contiene anche gli elementi dell'intermezzo 1)
	MOTIVO 2	4'55" – 5'22"	Piccolo colpo di genio: il motivo 2 non è altro che l'"estensione" degli intermezzi 1 e 2, che possono essere visti come un brano strumentale unitario. O era il brano strumentale unitario che è stato spezzettato e ricomposto negli intermezzi 1 e 2? Forse non lo sapremo mai.
	MOTIVO 2 – reprise	5'22" – 5'46"	A conferma che il motivo 2 è legittimamente da considerarsi autonomo rispetto agli intermezzi, viene immediatamente riproposto.
	CANZONE – Bridge 1	5'46" – 6'20"	Notare come la melodia è strettamente dipendente dal Motivo 1
	CANZONE – Bridge 2	6'21" – 6'47"	
	Intermezzo 3	6'47" – 7'32"	Anche se la funzione è quella di intermezzo, l'intermezzo 3 estende anch'esso gli spunti degli intermezzi 1 e 2, ma in modo diverso, anche qui fino a diventare un piccolo brano strumentale autonomo.
	CANZONE 3 – strofa 1	7'33" – 7'52"	
	Intermezzo 4	7'52" – 8'05"	Ultimo intermezzo della zona 1, serve solo a introdurre la "Battle Sequence".
ZONA 2	Battle Sequence – Motivo 1A, 1B, 1C	8'05" – 8'44"	Diviso in tre momenti, il primo dove c'è il motivo principale, eseguito con il synth. Negli altri due invece il motivo portante è eseguito dalla chitarra.
	Battle Sequence – Motivo 1A,1B, intermezzo 1, 1D	8'44" – 9'42"	Interessantissima riproposizione del Motivo 1, che adesso però contiene al suo interno una nuova parte, ponte tra 1B e 1D, che invece manca nella prima sequenza.
	Battle Sequence – Intermezzo 2, Motivo 1A, Intermezzo 3, Motivo 1D	9'42" – 10'23"	
	Battle Sequence – Motivo 2	10'24" – 12'08"	
	Battle Sequence – Motivo 1D – reprise	12'09" – 12'53"	
	Battle Sequence – END 1	12'53" – 14'25"	La battaglia arriva lentamente alla fine, come se i contendenti volessero ancora combattere, pur cominciando a mancare le forze.
	Battle Sequence – END 2	14'26" – 15'12"	
ZONA 3	Fase intermedia (accordi)	15'13" – 16'12"	
	Melodia (1) eseguita con la chitarra	16'12" – 17'12"	
	SOON – strofa 1, strofa 2, prima variazione in 6/8	17'12" – 18'29"	
	SOON – strofa 3	18'30" – 18'58"	
	Melodia (2), con modulazioni	18'59" – 20'06"	Di nuovo eseguita con la chitarra ma questa volta con un più deciso accompagnamento del gruppo (in particolare la chitarra si contrappunta con il basso)
	SOON – strofa 4	20'07" – 20'29"	
	Variazione in 6/8	20'29" – 21'15"	Sviluppo di quanto presentato in precedenza.
	FINALE	21'15" – 21'59"	

La suite ha una struttura decisamente complessa. Al suo interno possono rintracciarsi tre macro momenti che ho chiamato "Zone". Nella Zona 1 (fino al min 8'05") c'è l'inizio, ovviamente, ma si può dire che la Zona 1 rappresenti un "percorso funzionale" di avvicinamento alla "Battle Sequence", che è la Zona 2. La Zona 2 (dal minuto 8'05" a 15'13" circa) è, appunto, la "Battle Sequence", sequenza in cui viene descritta una scena di guerra. In realtà la "Battle Sequence" è la parte centrale del brano, quella più caratteristica e anche la più "violenta". Tuttavia anche la Zona 2 è vista a sua volta come "prologo" della Zona 3, che è il "finale illuminato" intitolato **Soon** (da 15'13" circa alla fine, 21'56"). Le tre sezioni hanno una durata simile, ciascuna tra i 7 e gli 8 minuti. Questo elemento però ci fa riflettere sul fatto che – come in *A Saucerful Of Secrets* dei Pink Floyd, *Karn Evil 9* di Emerson Lake & Palmer, e in altri casi degni di nota – se questi brani nascono da improvvisazioni poi magari cucite insieme, poi probabilmente la componente di "progettazione" in brani di questo livello è prevalente: sono brani pensati per raggiungere un obiettivo, guidare l'ascoltatore in un viaggio alta-

'Yes' Remains Affirmative

By EDGAR KOSHATKA
Special to The Courier

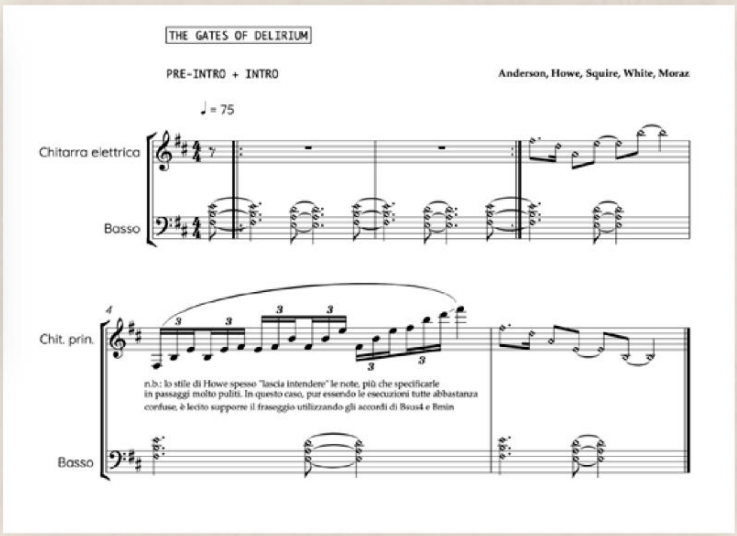
For the sellout crowd that greeted 'Yes' at their Saturday night Spectrum concert, only one question predominated: Would new keyboardman Patrick Moraz successfully fill the spot left vacant by former member Rick Wakeman, departed for solo endeavors? The answer was a resounding 'Yes,' for by the evening's end, Moraz demonstrated that he was not only Wakeman's equal in solo and showmanship areas, but that he probably surpassed his predecessor when it came to blending into the group ensemble.

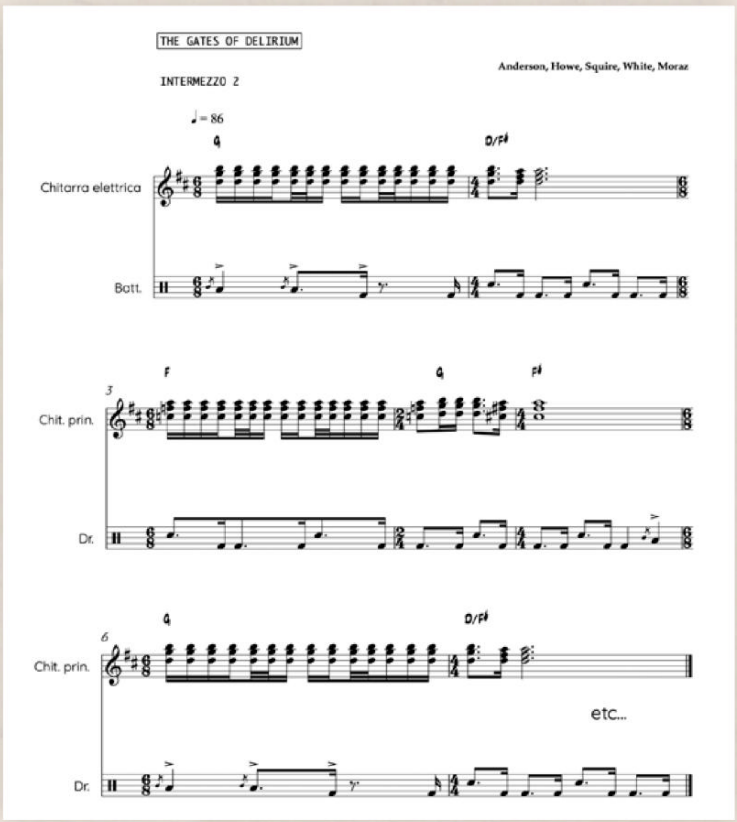
From their rather humble beginnings six years ago, 'Yes' has shown remarkable ability to survive changes in personnel and an ever-changing public taste. Playing a complex and texturally thick music that mixes various idioms, 'Yes' has developed an identity that is due not so much to their tunes as to their overall sound and musical approach to them.

In addition, their visual gimmicks are more tasteful and creative than the normal razzle-dazzle, and the clarity and balance of their live sound is beyond the state of the art of present-day rock acoustics. Credit here should be given to Eddie Offord, the sound engineer who travels with 'Yes' on many of their tours, and who is considered by many, with good reason, to be the premier sound and recording engineer anywhere.

Taking the stage, as they often have in the past, to the music of Stravinsky's "Firebird," the group performed "Sound Chaser" from their just-released album, "Relayer." Subsequently, old favorites from their "Close to the Edge" and "Tales from Topographic Oceans" albums were aired, as well as the new album's remaining material, "To be Over" and "The Gates of Delirium."

Opening act Gryphon proved surprisingly listenable.



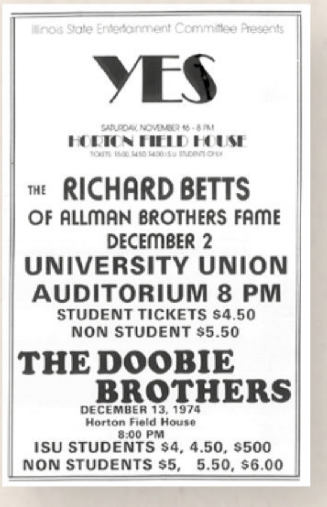


mente immersivo, e pur tuttavia la funzionalità delle varie sezioni non intacca la scorrevolezza, che resta tale proprio in quanto, pur nella complessità, l'obiettivo è accompagnare, non respingere. Per questo gli Yes (come tanti gruppi progressive, soprattutto inglesi) restano non troppo distanti dalla cultura "pop", perché la finalità è sempre quella di attrarre, comunicare. E questo è chiarissimo, anche quando manipolano la materia musicale in modo così anticonvenzionale.

Già le prime battute, infatti, sono assolutamente particolari. Il brano inizia con una serie di armonici al basso (Squire), seguiti dal motivo dell'Intro (quindi il basso esegue una sorta di "pre-intro") che invece è suonato con gli armonici della chitarra, a seguito del quale la ritmica del basso viene modificata. A parte la particolarità della risposta "armonico-armonico", l'inizio del basso in levare con il repentino cambio di figura ritmica complica immediatamente i riferimenti: è un procedere piuttosto inaspettato, dopo pochi secondi dall'inizio. L'esecuzione live del 1976 riporta lo stesso conteggio (quindi è così che è stata scritta/pensata l'introduzione), mentre la versione orchestrale del 2001 (SYMPHONIC LIVE) riporta tutto a un conteggio più ordinario in 4/4 senza anticipi, dato che l'orchestra ha necessità di riferimenti più precisi, con la figura ritmica del basso che resta la stessa dall'inizio e quindi non cambia dopo l'ingresso della chitarra.

La particolarità di questa prima parte del brano è rappresentata da come i vari momenti si succedono l'uno dentro l'altro. L'INTRO contiene al suo interno elementi del MOTIVO 1, quindi l'uno sfuma nell'altro. L'INTRO è infatti al suo interno diviso in tre gruppi (un primo di 10 battute, un secondo di 6, un terzo di 16 battute) che alla fine hanno il ruolo di congiungere questo primo momento al secondo. Considerate che, nel momento in cui inizia il cantato, dopo 2 minuti e 12 secondi, ci sono già stati sei momenti musicali ben distinti. Quindi vuol dire un cambiamento di atmosfera in media ogni 22 secondi. Nell'intermezzo 2 c'è un notevole spunto batteristico di White, che anticipa i motivi musicali procedendo con un suo ritmo autonomo, quasi fosse un "loop" su cui suonano gli altri membri del gruppo, ma con un metro diverso. Espediente che riprenderà altre volte anche in contesti più pop (per esempio su *Rhythm Of Love*, ben undici anni più avanti).

Al minuto 5'46" troviamo un altro colpo da maestro: abbiamo una nuova parte cantata, sì, ma ci sembra di averla già sentita, e infatti è vero: è direttamente dipendente dal Motivo 1, ma la linea melodica è leggermente diversa. Inoltre, proprio come era avvenuto per gli intermezzi, che venivano poi riuniti in frammenti strumentali autonomi, così è per il Bridge 1, che

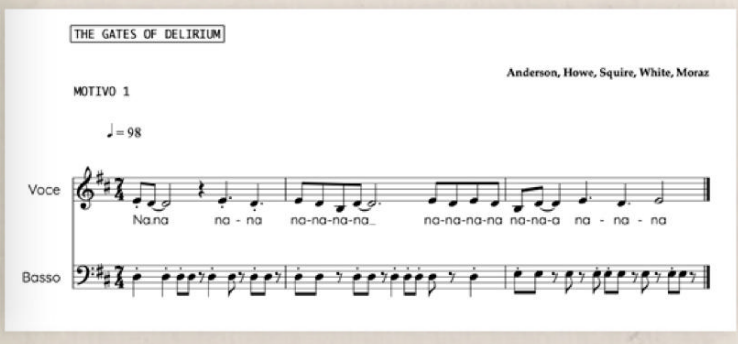


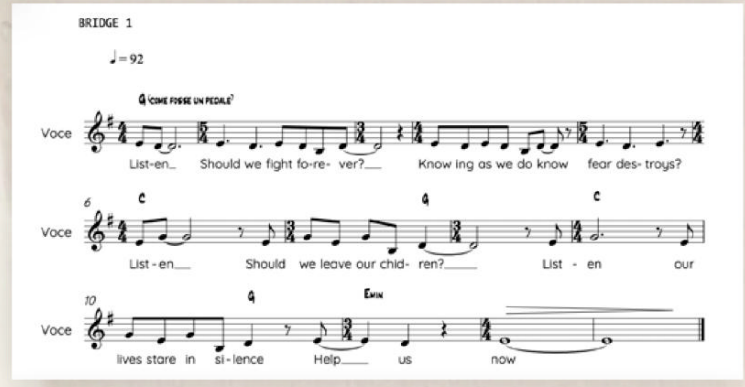
La pubblicità del memorabile concerto al JFK Stadium di Philadelphia del 12 giugno 1976.

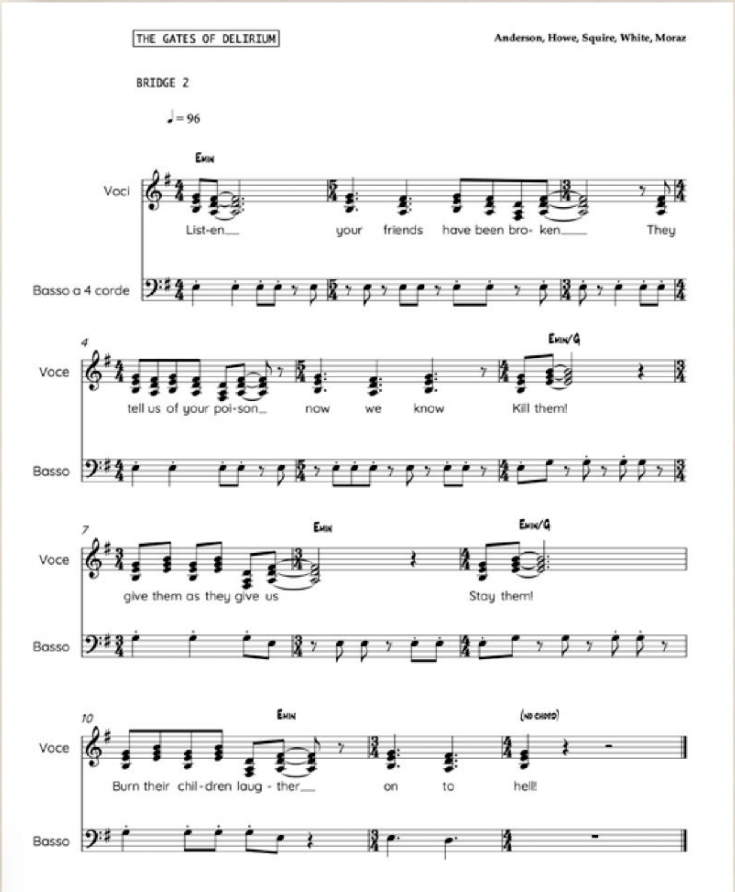
cambia contesto armonico da SOL maggiore a MI minore e si trasforma in Bridge 2, che dipende dall'1, eppure ne è lo sviluppo, non la ripetizione. Sembra un vero artificio di stampo classico. Notare come anche l'incedere della ritmica si fa decisamente più marziale, con la cassa che sistematicamente raddoppia il basso.

Il Bridge 2 è anche significativo perché segna il momento in cui la ritmica inizia a farsi sentire in modo più marcato, il suono si indurisce progressivamente perché stiamo arrivando alla "battle sequence", che inizia a partire dal minuto 8'06". Il ritmo si fa forsennato, White accompagna in modo davvero magistrale e "muscolare" questa sezione, in modo talmente energico che si può dire che questa resta memorabile soprattutto grazie al suo groove e timing. L'esecuzione dal vivo del 1976, stampata quattro anni più tardi sul live YESSHOWS, è ancora più impressionante. Consideriamo che l'esecuzione che è suonata sul disco a 125 bpm viene eseguita dal vivo (nel 1976) a 137 mentre invece nel 2001 nel SYMPHONIC LIVE è rallentata intorno ai 120 bpm, e perde molta della sua forza, nonostante l'imponenza dell'Orchestra. Il primo motivo della "Battle Sequence" che sentiamo viene dal synth, che tenta di avvicinarsi per timbrica a quelli che sarebbero corni e trombe di una orchestra sinfonica.

La prima sequenza di motivi vede intrecciarsi praticamente sette altri spunti musicali distinti, alcuni dei quali vengono utilizzati una sola volta







e mai più ripetuti, nello spazio di un minuto e mezzo. Ogni motivo è potente, drammatico, sempre più aggressivo, ma è anche tutto estremamente veloce; come, appunto, le fasi di una battaglia in cui c'è un assalto e si viene bersagliati da più parti, si risponde, si aggredisce, si muore, ma non c'è nemmeno tempo per accorgersene. Il Motivo 2 della "Battle Sequence" è anco-

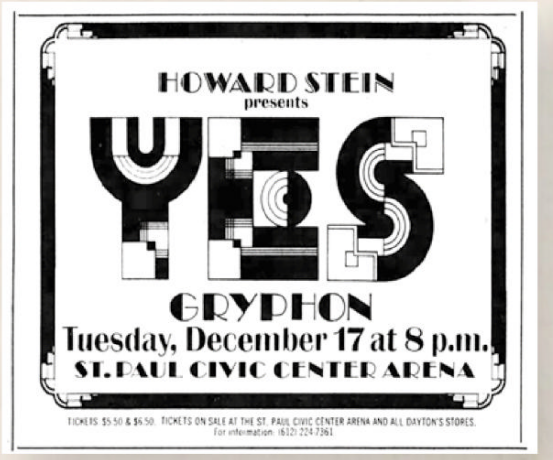
'Yes' concert coming

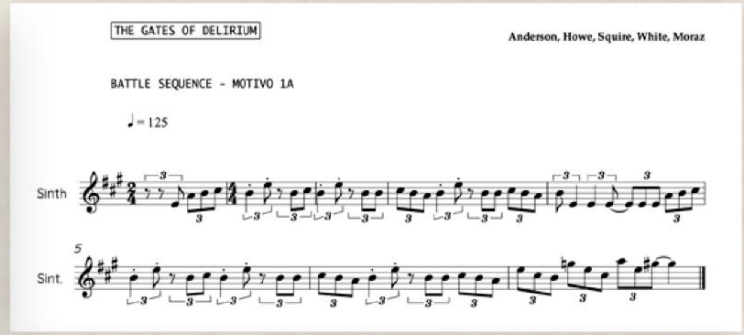
Perhaps the biggest event on campus this semester, the long-awaited Yes concert will go on as scheduled Saturday night despite a tour postponement two weeks ago.

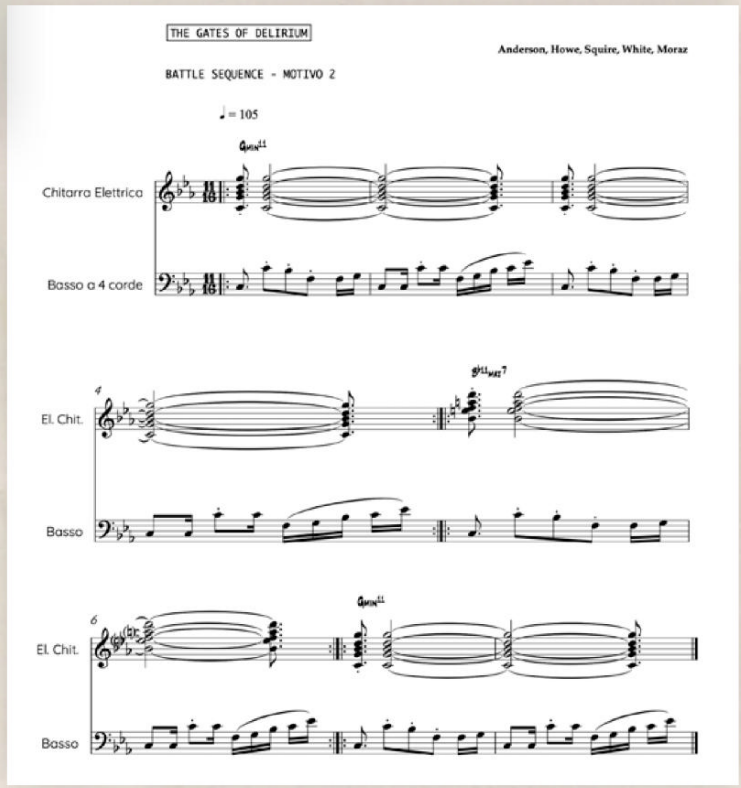
Yes' rise to fame was completed in a relatively short time, with the album "Fragile" firmly placing them in the supergroup bracket. Although a major member of the group, keyboard wizard Rick Wakeman, left earlier this year, the show still appears promising. A replacement has definitely been secured, but his name will be a surprise.

Gryphon, a new English group, is part of this year's tour, and, as part of the Yes family, will no doubt round out the show.

A light show and 860 amps will be used on stage for the concert, hopefully making Horton Fieldhouse a bit more bearable.







ra più significativo in questo senso: al particolarissimo incedere ritmico in 11/16 zeppo di anticipi la chitarra inizialmente non si associa ma si contrappone, sovrapponendo uno strato armonico con gli accordi di SOLm11 e di SIbmaj7/add11 mentre il basso continua a suonare un teorico accordo di DO minore.

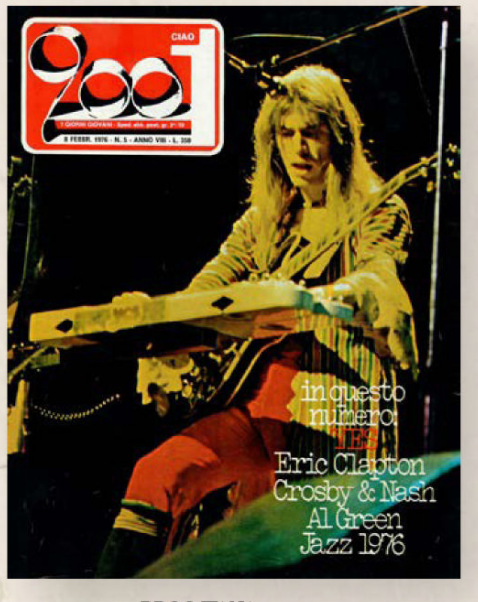
La guerra va avanti e avanti e avanti fino al punto in cui non è più sostenibile, e alle parti non resta che arrendersi, o fermarsi. Il progressivo rallentato a 14'55" ha proprio questa funzione, e si ha proprio la sensazione, dopo questo "attacco musicale" durato incessantemente svariati minuti, di essere esausti, pronti per la zona 3, pronti per la cascata, lenta ma inesorabile, di accordi che conducono a quello che anche all'orecchio sembra un "centro tonale". È preceduto da un altro momento memorabile: lo stop assoluto di ogni forma di melodia e armonia da 15'13" a 15'41". Cosa resta dopo la lotta: niente. Una band capace di sviluppare sette motivi musicali in un minuto e mezzo si ferma per ventotto lunghi secondi, in cui ci obbliga ad ascoltare l'eco, il risultato, la vibrazione, di un solo accordo: il MIsus4/LA. Ed è da quel "niente" che nasce il LA della chitarra che sembra quasi un grido, o un'implorazione: adesso basta. È arrivato il tempo in cui ci approprieremo di ciò che è giusto, "presto" verrà quel tempo.

Dopo tutta questa violenza il brano si chiude in sostanza con una preghiera alla Luce, una entità sacra, che dal sole ci farà capire il perché della nostra presenza. Notiamo come "il sole", questa entità mistica e spirituale, sia richiamato in TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS anche nella terza suite, *The Ancient*, dove viene evocato e nominato in quattordici lingue. Pertanto *The Gates Of Delirium* è legato a TALES in ben tre suite su quattro. Howe fa suo il motivo (che non ha composto) e lo sviluppa alla sua maniera, con una serie di modulazioni per quarte: da LAm a REm a SOLm per poi tornare alla tonalità d'impianto. La leziosità tipica dello stile di Howe qui invece riesce ad imboccare una strada diversa, aumenta il pathos, la partecipazione, ci fa conquistare dalla melodia tanto quanto dalle parole. Anche qui una "connessione", un altro incontro.

I versi sono profondi, mistici, come forse mistico è tutto il brano, che ci eleva anche quando si abbassa, quando ci porta nell'atroce per farci arrivare al sublime. E la preghiera finisce con una forte speranza, un'altra serie di accordi legati dalla nota del canto, che fa da pedale.

Insomma, *The Gates Of Delirium* è molto più di un brano musicale, è l'evidenza che l'arte, quando è vera e profonda, supera i generi, le epoche, le

Sotto: i cinque dischi solisti degli Yes realizzati nel 1975 e 1976.



Soon oh soon the light	Presto, presto, o luce,
Pass within and soothe this endless night	passa (dentro) e lenisci questa notte senza fine
I am waiting for you	Io sto aspettando te,
Our reason to be here	(aspettando di conoscere) il motivo per cui siamo qui.
Soon oh soon the time	Presto, presto, (verrà) il tempo
All we move to gain will reach and calm	In cui raggiungeremo calmi tutto ciò per cui ci agitiamo.
Our heart is open	Il nostro cuore è (sarà) aperto,
Our reason to be here	una poesia sarà il motivo per cui siamo qui,
Long ago, set into rhyme.	da molto tempo.
Soon oh soon the light	Presto, oh presto, (ci sarà) la luce,
Ours to shape for all time, ours the right	nostra per plasmare, il Giusto, in ogni tempo.
The sun will lead us	Il sole ci indicherà
Our reason to be here.	Il motivo per cui siamo qui.
The sun will lead us	Il sole ci indicherà il motivo
Our reason to be here.	Per cui siamo qui.

culture. Ci porta dove non saremmo capaci di arrivare, per strade inattese, imprevedibili, trascendenti. Nel periodo che va dal 1972 al 1974 gli Yes avevano in mente una modalità di scrittura abbastanza precisa. Pur consolidandosi molto in quegli anni la parte ritmica (il colloquio stretto tra White e Squire), dal punto di vista della scrittura il duo Anderson-Howe è il riferimento attorno al quale ruota il resto del gruppo, e si nutre di profonda interazione, analisi letteraria, fascinazione filosofica e spirituale. Questo equilibrio (comunque precario) verrà nuovamente modificato con GOING FOR THE ONE e TORMATO, album nei quali Squire reclamerà nuovamente il suo spazio, mentre Anderson invece reclamerà la leadership del gruppo, e questo ovviamente porterà a una frattura, sostanzialmente insanabile.

Infine ricordo che nel 1993 è stato pubblicato un album noto come THE SYMPHONIC MUSIC OF YES, in cui alcuni brani del repertorio Yes sono riarrangiati in chiave sinfonica da David (Dee) Palmer (Jethro Tull). Rimando a quell'ascolto per una versione estesa/alternativa di *Soon*, anche rispetto al SYMPHONIC LIVE del 2001, per capire quanto la dimensione orchestrale si adattasse, non solo alla parte conclusiva, ma a tutta la suite *The Gates Of Delirium*, e in realtà a molta della musica che gli Yes hanno prodotto in quel periodo.

«Iniziammo a fare il tutto esaurito al Madison Square Garden di New York: avevamo il palco più grande di sempre, l'impianto audio più mastodontico e la strumentazione che traboccava dai camion»
Steve Howe

A lato, pubblicità del celebre Reading Festival del 1975 con, tra gli altri, Yes e Supertramp. Sotto, Steve Howe dal vivo nel 1976.

Il testo dell'articolo di Paolo Carnelli è tratto dal libro ***Yes. Gli anni d'oro – 1969/1980*** (Tsunami Edizioni)

Il prog dei fiordi

Una chiacchierata con i **Wobbler**: dalla svolta con il terzo album RITES AT DAWN al nuovo lavoro in preparazione, passando per i progetti solisti e… Adriano Celentano!

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Grazie agli ultimi tre album, RITES AT DAWN (2011), FROM SILENCE TO SOMEWHERE (2017) e DWELLERS OF THE DEEP (2020) la band norvegese è riuscita a guadagnarsi un posto di primo piano nel panorama progressive rock mondiale. Non paghi del superlavoro del gruppo madre, gli ultimi mesi hanno visto la pubblicazione di diversi dischi più o meno solistici. In occasione della partecipazione dei Wobbler all'edizione 2024 del festival di Veruno, abbiamo approfittato per fare il punto della situazione con **Lars Fredrik Frøislie**, **Kristian Karl Hultgren**, **Martin Nordrum Kneppen**, **Andreas Wettergreen Strømman Prestmo** e **Geir Marius Bergom Halleland**.

Per molti ascoltatori i vostri album rappresentano l'apoteosi del prog rock, un po' alla stregua dei dischi degli Änglagård negli anni Novanta: la quintessenza del sound sinfonico, ma pieni di pathos e grande perizia tecnica.

MN: È vero, ma sappiamo anche di essere visti da tanti come dei retrogradi, troppo ispirati dai maestri del passato. In realtà, usiamo la tavolozza dei gruppi anni Settanta per tirare fuori la nostra musica, come se fosse una lingua che abbiamo imparato a parlare e che usiamo per comunicare.

KKH: Scherziamo spesso tra noi su questa cosa: molti ascoltatori non appena si trovano davanti al suono del Mellotron e al basso Rickenbacker, o a una voce dal timbro più alto, pensano subito agli **Yes**… fortunatamente abbiamo notato che qualcuno comincia a superare questi preconcetti, concentrandosi sulle composizioni in sé. Solitamente sono gli ascoltatori più giovani a non considerarci semplici cloni degli Yes.

Andreas, The Chronicles of Father Robin è il tuo gruppo parallelo, con il quale hai recentemente realizzato un ambizioso ciclo di canzoni organizzato in tre capitoli intitolati THE SONGS & TALES OF AIROEA. Come è nato questo progetto?

AW: Il progetto è nato quando eravamo appena adolescenti. Abbiamo cominciato a suonare, fare concerti e sognare. L'unico problema è che non siamo mai arrivati fino in fondo per registrare il tutto o a definire bene il concept. Sapevamo il tipo di musica che volevamo produrre, ma, in realtà, mancavano i musicisti. Alla fine siamo riusciti a realizzarlo solo trent'anni dopo. Chiaramente si tratta di un riassunto estremamente sintetico della faccenda, ma entrare nei Wobbler ha sia rallentato che permesso la realizzazione definitiva delle Chronicles. Abbiamo seguito il piano originale. Una storia, un disco… anche se triplo. Anche Lars e Martin hanno collaborato alle registrazioni, ma si tratta di un progetto diverso, più narrativo, se preferisci.

Cosa è cambiato nel 2009 con

«Il gruppo norvegese sta iniziando a concentrare la sua energia creativa sul successore di DWELLERS OF THE DEEP, uscito quattro anni fa»

Andreas Wettergreen Strømman Prestmo (2Days Prog+1 (Veruno/Revislate, 7 settembre 2024).

l'ingresso nei Wobbler di Andreas?

LFF: Andreas ha portato la voce, le melodie e l'energia che hanno contribuito a far diventare la nostra musica quella che è diventata in questi tre album insieme.

KKH: Apprezzo molto i suoi testi. Riescono a dare un senso compiuto a quello che fa il resto di noi. Il nostro primo cantante non era male, ma non c'era la stessa magia.

Come lo avete convinto a entrare nel gruppo?

AW: Ascoltai i mix di RITES OF DAWN e pensai "non è quello che faccio di solito". Il sound era anche diverso dal materiale che era stato pubblicato nei primi due album della band.

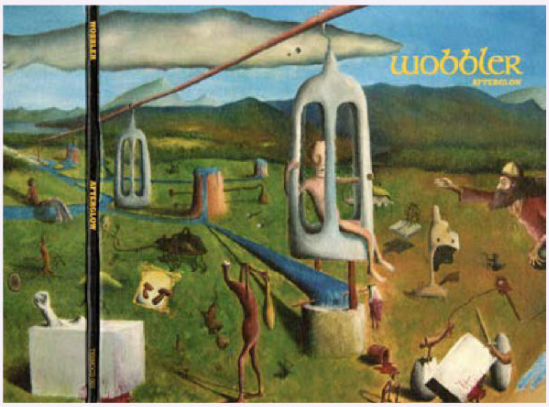
MN: È una storia un po' strana, perché abbiamo registrato RITES senza considerare sul serio che i pezzi potessero essere cantati da qualcuno. Abbiamo provato un paio di interpreti, ma quando è arrivato Andreas, il disco fondamentalmente era già finito e lui stava cantando sopra le parti che per noi erano strumentali: non dove avremmo dovuto immaginare lo spazio necessario.

RITES OF DAWN ha segnato la vera svolta per voi. Da quel momento in poi è stata una continua ascesa…

LFF: RITES ci ha consentito di firmare con la Karisma, la nostra attuale etichetta, che ci aveva comunicato che non sarebbe stata interessata a pubblicare un altro disco come il precedente, AFTERGLOW. Non che non gli fosse piaciuto, ma sentiva che mancava qualcosa. Qualcosa che avrebbe potuto coinvolgere un pubblico più ampio.

AW: Per me il gruppo inizia con il disco successivo, FROM SILENCE TO SORROW. A quel punto abbiamo cominciato a esplorare davvero quello che potevamo fare e non eravamo più i ragazzini degli esordi.

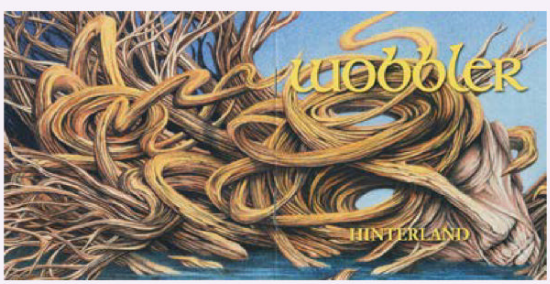
MN: Il nostro primo lavoro, HINTERLAND, pubblicato con l'etichetta americana Laser's Edge, ci ha permesso di suonare al Nearfest nel 2005 e di farci conoscere, ma è stato effettivamente RITES AT DAWN (2011) che ci ha dato la sicurezza e la consapevolezza in quello che facciamo. Non che i dischi prima fossero immaturi, anzi, ma con quella voce e quei testi era davvero tutta un'altra cosa. Abbiamo effettuato letteralmente un salto di qualità.



Sopra: AFTERGLOW (2009). A destra: DWELLERS OF THE DEEP (2020).

LFF: Forse è stato meglio così. Grazie a quei primi album abbiamo superato la fase "adolescenziale" del gruppo, fondamentalmente senza schemi, in cui ci eravamo imposti di non ripetere mai una progressione di accordi e giocare sempre a ottenere l'effetto sorpresa.

Dall'alto: FROM SILENCE TO SOMEWHERE (2017), RITES AT DAWN (2011), HINTERLAND (2005).



Come sarà il prossimo album dei Wobbler?

GMB: Abbiamo abbastanza materiale per realizzare un lavoro doppio, ma dobbiamo metterci sul serio a sistemare le varie sezioni. Ci saranno delle parti molto oscure e altre decisamente solari. Direi che nel prossimo album le dinamiche saranno più estreme. Cercheremo di mantenere la lunghezza nella media dei dischi di una volta, quindi attorno ai 45 minuti. Forse un ritorno alle strutture di RITES AT DAWN, perché i due dischi successivi si sono evoluti in direzione diversa, effettivamente, e vorremmo spezzare questa cosa.

Non ho mai visto un drum kit ridotto ai minimi termini come il vostro! Dove sono i mille tom e crash tipici dei gruppi prog?

MN: È una scelta precisa. Molte percussioni sono una distrazione, offrono troppe possibilità e tolgono l'essenza della ritmica che il pezzo richiede. La creatività nasce dai limiti, dalla ricerca su quello che si ha a disposizione.

KKH: Aiuta anche il suono complessivo del gruppo. Molte band hanno dei drum kit assurdi. Ricordo il momento in cui Martin ha deciso di cambiare stile: ho capito che era un batterista intelligente, che non mirava all'effetto, al colpo di scena, ma alla partitura che avrebbe aiutato la riuscita dei vari brani. Ha uno stile preciso e personale, lontano dai soliti picchiatori.

Lars, nel 2023 hai pubblicato un disco solista molto ispirato (FIRE FORTELLINGER per la Karisma Records). Cosa ti ha spinto a voler intraprendere un'avventura del genere? Non è che ti manchino i progetti musicali, dato che oltre ai Wobbler fai anche parte dei White Willow e di mille altre formazioni…

LFF: Fondamentalmente è stato il lockdown. Volevo mettermi alla prova con un lavoro che fosse il più possibile improvvisato e non altamente strutturato come la musica dei Wobbler. Con loro passiamo il tempo a litigare su ogni minimo particolare degli arrangiamenti. Ho voluto anche cantare in norvegese.

Hai anche pubblicato *Un posto sotto il cielo*, la versione

Wobbler live al festival 2Days Prog+1 di Veruno/ Revislate 2024.

in italiano di uno dei brani, interpretata dal leggendario Stefano Lupo Galifi del Museo Rosenbach…

LFF: Qualcuno ha commentato che uno dei pezzi, *Et Sted Under Himmelhvelvet*, aveva un'aria classicamente italiana e così ho pensato che realizzarne una versione nella vostra lingua non sarebbe stato male. Ho fatto tradurre il testo dal mio amico Sergio Lombardi e Lupo ha registrato le parti vocali a Genova. Per me è stata una grande soddisfazione, perché sono un suo fan da quando ero adolescente! Mi sono proprio emozionato nel sentirlo per la prima volta, come puoi immaginare.

So che la vostra collaborazione sta continuando, per cui possiamo solo aspettarci qualcosa di bello a breve. Tornando al disco, essendo un lavoro totalmente analogico, mi chiedo quanto tempo avrai impiegato per registrare il tutto.

LFF: In realtà poco, visto che gran parte del lavoro è stato davvero improvvisato. Ovviamente, **Nikolai Haengsle** (Needlepoint) ha fatto un grandissimo lavoro con il suo basso.

Avete mai pensato di registrare un album dei Wobbler cantando nella vostra lingua?

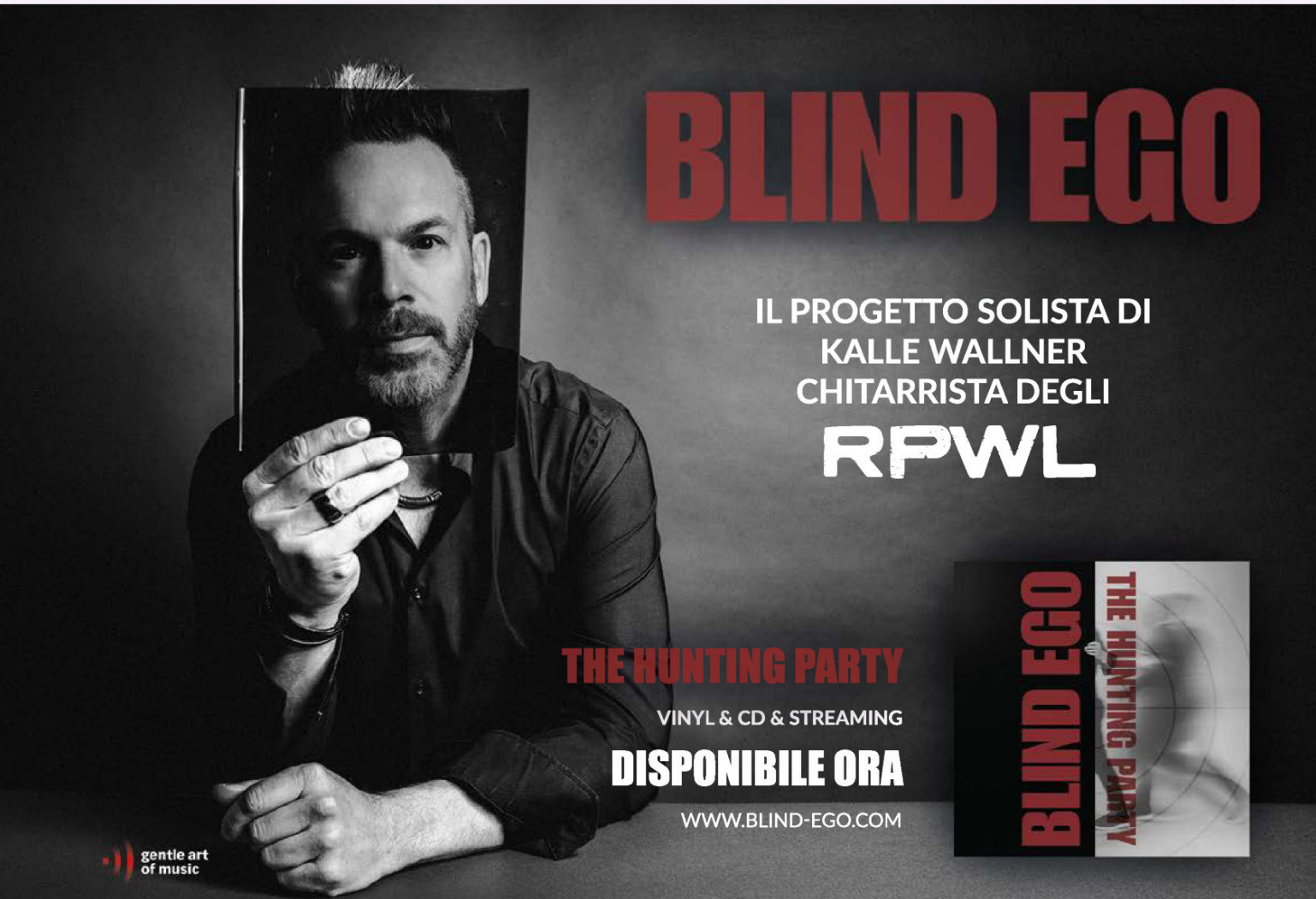
AW: Ne abbiamo discusso, ma non lo so. Magari non sarebbe un errore, ma potrebbe alienare il pubblico che ci segue già. Forse perché abbiamo iniziato in inglese. I gruppi che a un certo punto cambiano lingua non riescono a sfondare come vorrebbero.

In Italia, il cantato di un gruppo come gli Änglagård, per esempio, aggiunge qualcosa al fascino della musica. Ognuno può immaginare un significato diverso nel testo.

AW: È come se fosse solo un altro strumento, a quel punto. Sì, ne abbiamo discusso, ma l'identità dei Wobbler prevede l'utilizzo della lingua inglese e devo ammettere che scrivere in norvegese è più difficile. È una lingua aspra, più dello svedese che, invece, ha un lato melodico.

LFF: Sarebbe una cosa molto prog fare un disco in una lingua inventata! Come fece il vostro Adriano Celentano ai tempi di *Prisencolinensinainciusol* (1972). Il pezzo è molto orecchiabile, però! È interessante che quella canzone viene continuamente riscoperta a distanza di decenni!

AW: È una canzone intelligente, se ci pensi, perché suona inglese anche a chi conosce la lingua! Alla fine, dice solo due o tre parole come "alright" e "yeah", mentre il resto è totalmente inventato.



on the border of music

Gli XTC sono stati uno dei gruppi più trasversali della musica inglese. Nati nel 1972 a Swindon, grazie alla volontà di ***Andy Partridge*** *e* ***Colin Moulding****, sono stati inseriti per incapacità dei mass media a definirli persino nel punk, ma hanno sempre avuto una notevole ricchezza compositiva e sonora con echi art rock, pop e psichedelici. Ripercorriamone gli album pubblicati, compresi i due editi come* ***Dukes of Stratosphear****.*

Testo: ***Marco Olivotto***

PREMESSA

Non è facile scrivere una retrospettiva sugli **XTC**, soprattutto per una rivista come «PROG Italia». La band fondata da **Andy Partridge** e **Colin Moulding** nel 1972 potrebbe apparire poco adatta per queste pagine, portatrice com'è di un sound che attraversa punk, ska e un pop obliquo difficile da inquadrare. Basta ascoltare il primo album, WHITE MOVIE (1978), per restare spiazzati: se *Radios In Motion* aderisce alla vaga definizione enunciata qui sopra, *Cross Wires* somiglia a una qualche registrazione perduta di **Frank Zappa** con **Captain Beefheart**. Anche nel seguito una definizione chiara non emerge.

Il problema non sta nella musica, bensì nelle definizioni. Le categorie che definiscono i generi sono utili se dobbiamo separare le viti dai bottoni, per dire, ma non funzionano bene quando le applichiamo all'arte e alle idee. Sprechiamo energie preziose nel tentativo di capire se una certa band sia progressive, glam, psichedelica, o altro; se certa musica sia pop o meno, e dove cada il confine. Il risultato è che gli schemi di generi e sottogeneri diventano presto più complessi delle mappe cromosomiche. A quel punto, se qualcuno affermasse che NONSUCH (1992) è un capolavoro, qualcun altro obietterebbe che non può reggere il confronto con gli album storici del progressive, perché è musica edulcorata: in una parola, pop. Così facendo, mancherebbe il punto: ovvero, che NONSUCH è un capolavoro, fine della storia.

Se non lo riconosciamo come tale, è perché tendiamo a decontestualizzare la musica del passato ascoltandola con le orecchie del presente. L'enormità della lezione dei **Beatles** è evidente, ma non ci permette di immaginare cosa significasse ascoltare la loro musica negli anni Sessanta. Per questo, conviene ascoltare la produzione di una band o di un artista rapportandola a ciò che circolava nello stesso periodo. Così facendo, nel caso degli XTC emerge una costante: non furono mai allineati alle tendenze della musica che li circondava. Questo fu uno dei motivi che gli impedì di raggiungere un successo commerciale stabile, ma gli permise di diventare una realtà di culto. Oggi vengono regolarmente citati come uno dei gruppi più influenti sull'intera scena post-punk e sul britpop.

Copertina dell'edizione tedesca del singolo *Science Friction* (1977).

GLI ESORDI

La storia inizia nel 1972 a Swindon, una città del Wiltshire in cui non accade molto. I protagonisti sono Partridge (11 novembre 1953) e Moulding (17 agosto 1955). Il primo è un autodidatta che ha già militato in un paio di formazioni; il secondo è a sua volta autodidatta, ed entra nella band di Partridge chiamata **Star Park**. I due ne diventano i frontmen, il primo a dividersi tra voce e chitarre, mentre il secondo tra voce e basso. Alla batteria, **Terry Chambers**. Fuori dalla band, ma in qualche modo nell'orbita, **Dave Gregory**, dotato chitarrista dal fragile equilibrio psicofisico che lavora in un negozio di dischi. Lo stile de-

«Alla riscoperta dei piccoli gioielli che due ragazzi di Swindon ci hanno donato con gli XTC»

Dalla sinistra: Barry Andrews, Terry Chambers, Colin Moulding e Andy Partridge nel 1978.

gli Star Park, che comprendono anche il chitarrista **Dave Cartner**, è vagamente glam, ma la definizione suona stretta. La band cambia nome in **The Helium Kids**, prima di battezzarsi definitivamente XTC nel 1975. Il nome è ispirato da una battuta del comico Terry Durante: "I'm in ecstasy!". La parola "XTC" non significa di per sé nulla, ma suona esattamente come "ecstasy". Quando il tastierista **Jonathan Perkins** abbandona il campo, viene sostituito da **Barry Andrews**. Nel mese di dicembre 1976, il quartetto che storicamente incarna la prima formazione degli XTC è stabile.

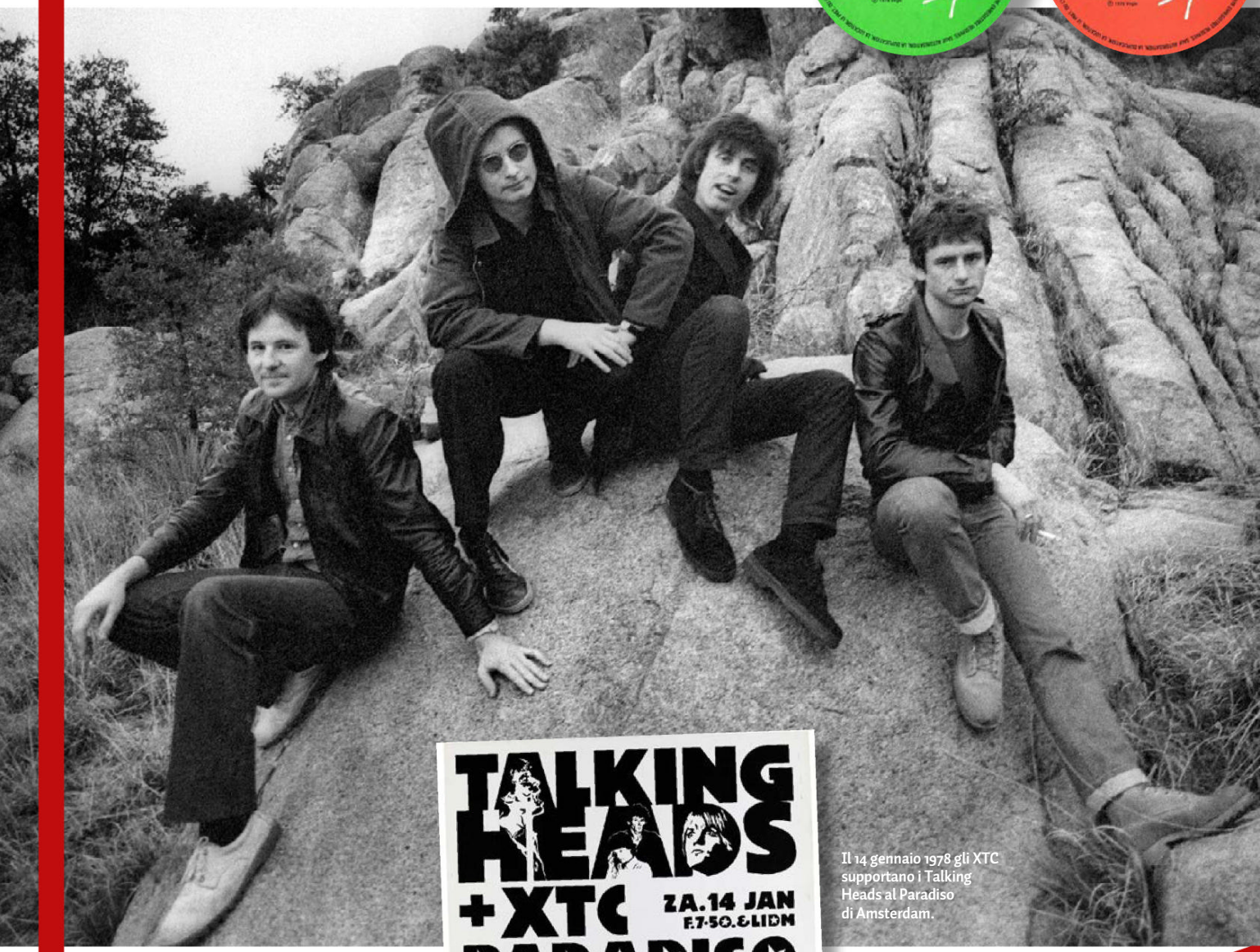
Siamo in piena era punk, e anche se loro restano distanti dal genere, il fermento dell'industria discografica agevola l'entrata di nuove band nel mercato ufficiale. Grazie al lavoro del manager Ian Reid, la band arriva a suonare in alcuni club popolari di Londra. La svolta avviene quando il leggendario **John Peel** invita gli XTC nella sua trasmissione alla BBC, dopo un loro concerto nell'altrettanto leggendario club londinese Ronnie Scott's Jazz Club, fondato nell'ottobre 1959 dai sassofonisti **Ronnie Scott** e **Pete King**. Dopo il passaggio radiofonico, si fanno avanti diverse etichette pronte a scritturare il gruppo. Vince la Virgin Records, che nel 1977 sigla il contratto.

Statue Of Liberty, WHITE MUSIC, *This Is Pop*.

WHITE MUSIC (1978)

La carriera discografica degli XTC inizia con un Ep ormai introvabile, intitolato 3D Ep (ottobre 1977). Contiene tre brani che appariranno poi nella versione in Cd del primo album, registrato velocemente con la produzione di **John Leckie**, la cui gavetta come tecnico del suono ad Abbey Road lo aveva portato a lavorare con John Lennon, George Harrison, Syd Barrett e altri nomi di peso eccezionale. Tra i suoi clienti dei primi anni Ottanta si annoverano Simple Minds, Public Image Ltd e The Human League.

WHITE MUSIC (gennaio 1978) è un esordio spiazzante, che qualcuno associa al retrofuturismo, movimento artistico che intende rappresentare il futuro per mezzo di linguaggi del passato. È un termine che ben si adatta alle



Il 14 gennaio 1978 gli XTC supportano i Talking Heads al Paradiso di Amsterdam.

complesse influenze musicali che attraversano i brani. Riascoltati oggi, i primi XTC suonano come una band che propone un *pastiche* di generi diversi, che vanno dallo ska al pop britannico degli anni Sessanta, passando per l'avanguardia. Il riscontro di critica è buono, quello commerciale meno: l'album entra nella Top 40, ma nessun singolo riesce a sfondare, anche a causa di una censura imposta dalla BBC sul brano *Statue Of Liberty*. Ciò non impedisce alla band di portare avanti una lunga serie di concerti, caratterizzati da performance energiche che le permettono di conquistare un buon seguito.

GO 2 (1978)

Il secondo album, messo in cantiere già nell'estate del 1978, è il disco del gran rifiuto. Tra gli addetti ai lavori positivamente colpiti dall'album di esordio, c'era un certo Brian Eno, che declinò l'offerta di produrre il disco, sostenendo che la band fosse in grado di farlo da sola. La Virgin, di parere diverso, confermò Leckie per le nuove sessioni. Partridge, leader abbastanza dispotico, scartò diverse proposte di brani scritti da Andrews. Il tastierista non la prese bene e cercò di spodestare il collega, senza riuscirci.

GO 2 (ottobre 1978) è più sperimentale e coraggioso dell'esordio, e migliorò nettamente la posizione in classifica del predecessore, giungendo a ridosso del ventesimo posto, anche grazie a un'entusiastica reazione della critica. Il brano di apertura, *Mecca-nik Dancing (Oh We Go!)* è emblematico perché, a un ascolto attento, contiene quasi tutti gli ingredienti che caratterizzeranno il sound di band come i Blur negli anni a venire. Vale la pena di citare anche *Battery Brides (Andy Paints Brian)*, dedicata a Brian Eno e attraversato da sonorità che riconducono al suo stile.

Il relativo successo non fu sufficiente a tenere insieme la band: Andrews se ne andò in dicembre, per salire sul treno di **The League of Gentleman**, formazione dalla vita breve ma fulminante capitanata da **Robert Fripp**. Gli XTC restarono così orfani di un tastierista di grande valore, che Partridge rimpianse nonostante i rapporti non idilliaci. Senza grande convinzione, iniziarono le audizioni alla ricerca di un sostituto, e la leggenda narra che Thomas Dolby fosse un candidato. La storia ufficiale liquida questa voce come falsa, ma sarebbe stata una scelta interessante, così come sarebbe stato interessante ascoltare il lavoro di Eno su brani come *Red* e *Beatown*, tra i migliori del disco.

Sopra: «Record Mirror» (1978), Andy Partridge (2021) e GO. Sotto: DRUMS AND WIRES, *Ten Feet Tall*, pubblicità tour inglese 1979.

L'esito della ricerca di un nuovo tastierista fu bizzarro: entrò un chitarrista, quel Dave Gregory diventato amico di Partridge pochi anni prima. Il suo arruolamento ha un risvolto umoristico molto "british": l'audizione era più un proforma che altro, e quando venne chiesto a Gregory di suonare il brano *This Is Pop* la risposta fu: "La versione dell'album o del singolo?". Entrò subito nella band, pur provenendo da un background diverso, e il matrimonio funzionò.

DRUMS AND WIRES (1979)

Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta fu esplosivo anche per quanto riguarda i produttori. Emersero personaggi come **Steve Lillywhite** e **Hugh Padgham**, per nominarne soltanto due. Il primo, in particolare, aveva lavorato all'album di debutto degli Ultravox e con Siouxsie & the Banshees. La sua fama era legata soprattutto alla potenza che riusciva a dare al suono della batteria, e questo spinse gli XTC a contattarlo. Lillywhite accettò di produrre il disco ed entrò in studio portando con sé Padgham come tecnico del suono. Questi sarebbe diventato pressoché onnipresente in futuro, anche grazie al famoso suono di batteria basato sul "gated reverb" sviluppato insieme a Lillywhite nel terzo album di Peter Gabriel e diventato un vero e proprio trademark nei lavori successivi di Phil Collins.

Messo a confronto con i due album precedenti, DRUMS AND WIRES (agosto 1979) è più a fuoco e prova che il songwriting di Partridge e Moulding è tutto fuorché banale: i due creano ottime canzoni di matrice pop che non hanno nulla di scontato. Il brano di apertura *Making Plans For Nigel* è oggi un classico, e basterebbe da solo a definire la poetica della band nel primo periodo. *Helicopter* è un brano delirante, mentre *When You're Near*

Me I Have Difficulty potrebbe tranquillamente essere stato scritto da David Byrne per i suoi Talking Heads. Il singolo prescelto fu *Life Begins At The Hop*, un brano di Moulding che era il più incline tra i due a scrivere brani di facile presa. Scelta azzeccata, perché la canzone divenne la prima a entrare nella classifica dei singoli, anche se rimase fuori dalla Top 50. *Making Plans For Nigel* andò anche meglio, spingendosi alla diciassettesima posizione e trascinando l'album, facendo così aumentare considerevolmente il pubblico nelle esibizioni live. La critica non risparmiò gli elogi: Chris Woodstra definì il disco "un'affermazione coerente con una voce riconoscibile che mantiene un umorismo intelligente, giochi di parole eccentrici e un gusto decisamente british". Gli arrangiamenti, a dispetto dell'energia e dell'impatto che veicolano, sono minimali quanto basta: una chiave per leggere l'evoluzione successiva della band.

BLACK SEA (1980)

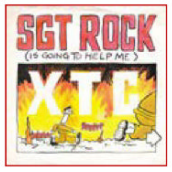
Uno dei problemi più grossi per una band che raggiunga un successo tangibile è mantenere la posizione. In quest'ottica va vista la pubblicazione di un singolo come *Wait Till Your Boat Goes Down* (1980), che come spesso accade in questi casi fu un clamoroso flop. Il brano era di Partridge, e il risultato fu che Moulding iniziò a considerarsi più adatto del collega a produrre brani di successo. Questo condusse a un temporaneo sbandamento, culminato nella pubblicazione di un progetto legato al solo Partridge, passato però inosservato (TAKE AWAY/THE LURE OF SALVAGE).

La band superò lo stallo e pubblicò BLACK SEA (settembre 1980), sempre sotto la guida della coppia Lillywhite/Padgham. Dei tre singoli tratti dall'album, *Sgt Rock (Is Going To Help Me)* fu quello che scalò le classifiche, portando nuovamente gli XTC nella Top 20. Non senza qualche problema, dal momento che i testi, spesso poco diplomatici, venivano considerati offensivi, mentre rappresentavano in realtà perle di critica sociale simili a quelle che hanno caratterizzato il rock demenziale, anche in Italia. Il singolo causò reazioni rabbiose da parte dei movimenti femministi, e puntuale arrivò la messa al bando di *Respectable Street* da parte della BBC, perché il testo ardiva menzionare l'aborto.

BLACK SEA segue la scia dell'album precedente, ma ha un sound molto live per essere stato realizzato in studio. Questo aiutò il disco a risalire le classifiche: un sedicesimo posto in patria, ma anche un rispettabile ingresso al quarantunesimo posto nella classifica USA di «Billboard».

Sopra: *Life Begins At Hop* e *Making Plans For Nigel*.

Sotto: BLACK SEA, Generals And Majors, *Sgt Rock, Wait Till Your Boat Goes Down, Respectable Street*.



Fino al 1981, gli XTC intrapresero un tour che coprì l'Australia e la Nuova Zelanda, oltre che tutto il Nord America, suonando in apertura a The Police, ormai diventati megastar. L'esperienza non fu felice per Partridge, che mal sopportava i mega concerti negli stadi. La sua richiesta di interrompere il tour incontrò il rifiuto del resto della band e della Virgin, ma il suo stato di ansia giunse al punto di causargli amnesie tali da fargli dimenticare anche la propria identità. Non era mistero che il chitarrista fosse da sempre dipendente dal Valium, che venne ritenuto il principale responsabile di questi episodi. Partridge smise di assumere il farmaco, con il risultato di entrare in una spirale di intense crisi di astinenza.

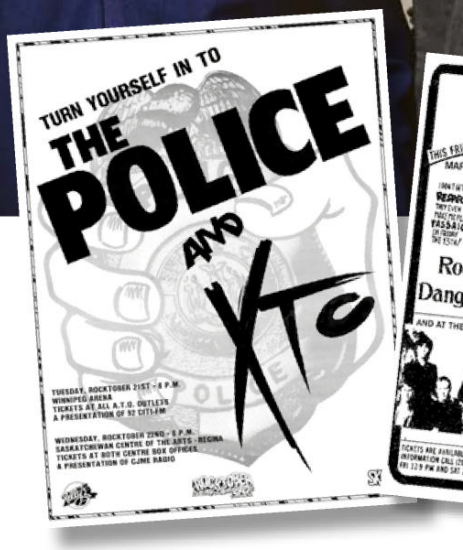
ENGLISH SETTLEMENT (1982)

Per il nuovo progetto si realizzò l'ipotesi fatta da Eno pochi anni prima: l'autoproduzione artistica. Una delle caratteristiche dei lavori precedenti, per volontà di Partridge, era che le canzoni potessero essere suonate dal vivo esattamente come su disco. Reduce dall'esperienza del tour da poco concluso, cambiò direzione, ipotizzando che se gli arrangiamenti fossero diventati più complessi ci sarebbe stata meno insistenza nei confronti dell'attività live. Era un'idea ingenua, ma produsse brani con arrangiamenti più intricati e raffinati. Ne scaturì un album doppio (febbraio 1982), con canzoni più lunghe che in passato e testi sempre più attenti ai temi sociali. Una novità fu lo sdoppiamento del ruolo di Dave Gregory, che iniziò a suonare anche le tastiere. Inoltre, una nuova attenzione verso sonorità acustiche.

Fortunatissimo fu il singolo *Senses Working Overtime*, che raggiunse la decima posizione in classifica, spingendo l'album al quinto posto: in entrambi i casi le posizioni più alte conquistate dagli XTC in Gran Bretagna. Il brano ha un clamoroso debito nei confronti di *5-4-3-2-1*, successo di **Manfred Mann** risalente al 1964. Non è un plagio ma un omaggio, che testimonia soprattutto il mai sopito gusto della band per il pop degli anni Sessanta.

L'eccellente risultato discografico in febbraio preludeva a un futuro roseo, così vennero pianificate apparizioni televisive seguite da un tour internazionale. I problemi di Partridge erano però reali: a metà marzo, a Parigi, fuggì dal palco all'inizio di un concerto destinato a una trasmissione televisiva, interrompendo l'esibizione. Tornato a Swindon in cerca di cure, spiegò che era assalito da continui attacchi di panico e crampi allo stomaco, al punto di perdere il controllo di sé. Questo causò l'annullamento delle date previste in Gran Bretagna, ma non le successive negli USA. La band era imprecisa e poco preparata, ed era chiaro che le condizioni di Partridge fossero critiche. L'epilogo fu il 4 aprile: la serata prevista all'Hollywood Palladium di Los Angeles era sold out, ma quel

Da sinistra: Dave Gregory, Colin Moulding, Andy Partridge, Terry Chambers (1979).



mattino Partridge scoprì di non essere neppure in grado di alzarsi dal letto. Il tour venne interrotto per esaurimento nervoso palese del chitarrista. Si diffuse perfino la voce che fosse morto, vera causa della sparizione dalle scene degli XTC. Era una voce infondata, ma condusse a paradossali concerti-tributo in sua memoria.

ENGLISH SETTLEMENT è un lavoro di pregio, in cui la scelta di complicare gli arrangiamenti non appesantisce, ma semmai aiuta la struttura dei brani a manifestarsi. Una vena sottilmente inquietante attraversa i testi, probabilmente legata alle difficoltà di Partridge nel periodo. Un album di canzoni di lucida ma innocua follia, che spiazzano senza spaventare.

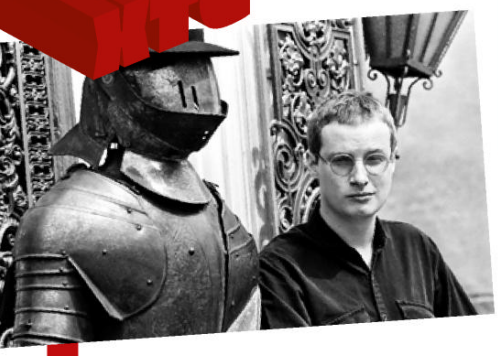
Poster concerti e copertine dischi 1979-1982.

L'ULTIMO DECENNIO

L'annullamento del tour americano causò una cospicua perdita di denaro. A causa della situazione creatasi, gli XTC esaminarono la loro situazione finanziaria, scoprendo così che mancavano un sacco di soldi all'appello. Il principale responsabile del "buco" era il manager Ian Reid, che Partridge anni dopo definì "corrotto". Il contratto con la Virgin non era particolarmente remunerativo e la casa discografica, quando venne annunciata l'intenzione di interrompere l'attività live, cessò sostanzialmente di promuovere la band.

Reid si rifiutò di coprire i debiti contratti dal gruppo, dichiarando che erano loro a essere in debito con lui. Era però vero il contrario, e questo portò a una rottura. La band cercò di rinegoziare l'accordo in corso, estromettendo il manager, che aveva tra l'altro commesso l'errore di non chiedere la revisione delle svantaggiose condizioni. Paradossalmente, il titolo di manager rimase legalmente nelle mani di Reid fino alla fine del decennio. Emersero manovre poco chiare da lui compiute, che portarono la band a fargli causa. Il risultato fu che la Virgin venne obbligata a congelare i pagamenti di royalties e anticipi, per evitare che Reid se ne appropriasse, ma di fatto impedendo anche alla band di accedere a risorse vitali che le spettavano. Gli XTC si trovarono a investire i loro miseri guadagni nella causa, trovandosi spesso a svolgere lavori diversi per sopravvivere. Lo scoperto finale risultò ammontare alla non trascurabile cifra di 3.000.000 sterline, circa €1.500.000 attuali.

Il giornalista Patrick Schabe scrisse nel 2006 un riassunto della situazione che vale la pena di riportare: "Il contratto che Reid siglò fu vantaggioso per lui e per l'etichetta, ma certamente non per gli XTC. Nei primi cinque



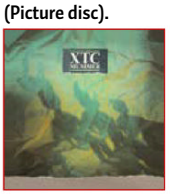
Andy Partridge nel 1980 (Le Touquet, France). BIG EXPRESS, *Wake Up, All You Pretty Girls* (UK e sagomato), *This World Over*.

anni di attività non videro un centesimo dei profitti derivanti dalle vendite degli album o dalle entrate dei tour. Reid, dal canto suo, prese in prestito dalla compagnia discografica somme notevoli, tratti dalle royalties degli XTC, e diverse stime indicano che si trattò di milioni di sterline. Perfino dopo che la band raggiunse l'intesa stragiudiziale con lui, la Virgin fu ancora in grado di chiedere denaro al gruppo grazie ad alcune clausole del contratto. Dal momento che l'attività live era cessata, la probabilità che gli XTC potessero ripianare il debito divenne sempre più fioca. In vent'anni, dopo avere ottenuto dischi d'oro e di platino, non hanno mai incassato diritti editoriali".

MUMMER (1983)

Nel mezzo di tanta confusione, Partridge passò buona parte del 1982 a curarsi e scrivere canzoni. L'abbandono del Valium, dichiarò, gli aveva donato nuova lucidità. Chambers cambiò continente, mettendo su famiglia in Australia. In assenza di concerti, era un problema relativo, ma quando il batterista rientrò per lavorare al nuovo album, in settembre, l'atmosfera non era serena. Chambers abbandonò il gruppo e venne sostituito da **Pete Phipps** (Random Hold con Bill MacCormick dei Matching Mole e David Rhodes della band di Peter Gabriel), che però rimase un turnista. Chambers non venne mai sostituito ufficialmente.

MUMMER
Great Fire, Love On A Farmboys Wages, Wonderland
(Picture disc).



I nuovi brani non convincevano la Virgin, che spingeva verso canzoni più commerciali. MUMMER (agosto 1983) fu il primo album della nuova fase degli XTC, ormai ridotti a band di studio. Non ebbe successo, nonostante l'ingresso in classifica del singolo *Love On A Farmboy's Wages*. La critica fu rigida nei confronti del lavoro, difficile da mettere a fuoco: mancavano lo smalto dei momenti migliori della band e i *divertissement* che avevano catturato il pubblico. L'eccezione è *Funk Pop A Roll*, che riporta all'XTC-sound più tradizionale, ma in generale l'album manca di un punto focale, nonostante la presenza di alcuni brani interessanti e innovativi. Tra questi, *Beating Of Hearts*, con la strana linea melodica e gli archi di matrice indiana che ricordano certe prove di Echo & the Bunnymen.

THE BIG EXPRESS (1984)

Verso la fine del 1983 gli XTC pubblicarono il singolo *Thanks For Christmas* con lo pseudonimo **Three Wise Men**. Vale la pena di menzionarlo perché fu realizzato da **David Lord**, reduce dalla produzione del quarto album di Peter Gabriel. I musicisti si trovarono bene con David, così la Virgin mise a loro disposizione un tempo illimitato di produzione presso i suoi Crescent Studios di Bath.

Da molti punti di vista, il risultato fu ottimo. Con una digressione necessaria: conosco bene lo stile di produzione di David, perché nel 1994 lavorai con lui sul secondo album della mia band dell'epoca (TNR). Riascoltando THE BIG EXPRESS riconosco il sound a lui caro, e sorrido pensando al giorno in cui Gregory passò in studio in mia presenza. L'approccio di David, artista con una conoscenza musicale enciclopedica, si riflette nelle sue scelte sonore: possenti ma sempre chiare e luminose. Il suono è forse il più "anni Ottanta" tra tutti gli album prodotti fino a quel punto, ma si percepiscono il chiaro margine di sperimentazione e la cura certosina degli arrangiamenti. Uscito nel mese di ottobre, ebbe un discreto riscontro di vendite ma venne snobbato dalla critica. Incomprensibilmente, a mio personale parere, anche in considerazio-

Singoli, Lp e Cd del periodo 1986/1992.

ne del fatto che definì buona parte del sound delle uscite successive.
Nell'atmosfera vagamente alienata che circonda da sempre la band, Partridge e Leckie iniziarono la produzione di un album della cantautrice canadese **Mary Margaret O'Hara**. L'operazione deragliò a causa di un conflitto religioso, visto che la cantante era devota al cattolicesimo e i due inglesi decisamente meno. Arrivò poi un progetto parallelo sotto il nome **The Dukes of Stratosphear**, che era stato preso in considerazione dieci anni prima come alternativa a XTC.
Il gruppo, formato da Partridge, Moulding e Gregory, oltre che dal fratello di quest'ultimo, Ian, alla batteria, si accinse a registrare un disco che era di fatto uno scherzo. Uscì il 1° aprile del 1985 con il titolo di 25 O'CLOCK, presentato come l'album andato perduto di una band psichedelica dei tardi anni Sessanta. Fu, secondo i protagonisti, un momento leggero e gioioso, che finì per vendere il doppio di THE BIG EXPRESS, senza che si sapesse che c'erano gli XTC dietro il progetto.

SKYLARKING (1986)

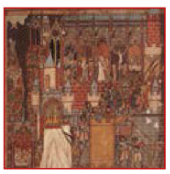
Tra alti e bassi, la Virgin arrivò a considerare la risoluzione del contratto se l'album successivo non avesse venduto abbastanza. Secondo l'etichetta, uno dei problemi era il sound troppo britannico: la soluzione ovvia era affidare la produzione a qualche americano affiliato alla casa discografica. Tra vari candidati, la band scelse **Todd Rundgren**, che accettò la proposta. All'inizio del 1986, gli vennero inviate numerose demo di nuove canzoni. Rundgren suggerì di costruire un concept per l'album, in maniera da sposare al meglio le melodie e i testi delicati di Moulding con gli stralunati brani di Partridge, spesso accompagnati da parole abrasive. Scelse una serie di canzoni e costruì una scaletta che propose alla band. Questa fu la genesi di SKYLARKING (ottobre 1986). Nel corso delle registrazioni, Rundgren e Partridge entrarono spesso in collisione come "due Hitler nello stesso bunker". Il secondo, all'epoca, non espresse giudizi teneri sul produttore, ma cambiò posizione in seguito. Todd, al contrario, lo ha sempre considerato bene, pur nelle difficoltà della realizzazione.
SKYLARKING raggiunse la novantesima posizione in classifica in Gran Bretagna, con una sorpresa: il singolo *Grass* (composto da Moulding) venne pubblicato solo in Inghilterra, con *Dear God* (firmata da Partridge), brano non incluso nell'album, come lato B. *Dear God* divenne virale nelle radio universitarie americane, al punto che Geffen, distributore dell'album, lo ristampò inserendo il brano. Si scatenò una notevole polemica nei confronti del testo, che venne letto in chiave antireligiosa, e ci furono incidenti piuttosto seri. Ne valse la pena per le 250.000 copie vendute negli USA. Rimase in classifica per oltre sei mesi arrivando al settantesimo posto, e il video di *Dear God* vinse il premio di «Billboard» come migliore dell'anno, guadagnandosi anche tre nomination agli MTV Video Music Awards. Sull'onda del successo di 25 O'CLOCK, il riluttante Partridge accettò di pubblicare il secondo album dei Dukes of Stratosphear. La produzione di PSONIC PSUNSPOT (agosto 1987) venne di nuovo curata da Leckie. Le vendite in patria superarono, paradossalmente, quelle di SKYLARKING.

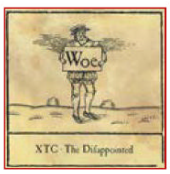
ORANGES & LEMONS (1989)

Il penultimo album della storia degli XTC venne registrato a Los Angeles con la produzione di **Paul Fox** (Björk, Phish, Robyn Hitchcock). Scelta sensata, visto che la produzione americana di Rundgren si era rivelata il maggiore successo della band. Alla batteria venne chiamato **Pat Mastelotto**. ORANGES & LEMONS (febbraio 1989) aveva dei tratti in comune con i lavori di The Dukes of Stratosphear, in particolare la vena psichedelica e la notevole densità sonora, che raramente concede respiro.
Il pubblico accolse bene l'album, che divenne il più grande successo commerciale della band insieme a SKYLARKING. L'uscita segnò anche l'unico ritorno in una situazione pseudo-live, grazie a un tour delle stazioni radio di due settimane. Le canzoni venivano eseguite solo con strumenti acustici, e una delle performance fu ospitata da MTV con il pubblico presente. Partridge riuscì a sostenere il breve concerto, che ebbe un successo tale da convincere MTV a fare diventare l'appuntamento una costante: la celeberrima serie "unplugged" dell'emittente televisiva statunitense nacque di fatto da una performance degli XTC, che illuse che fosse possibile un ritorno sulle scene, ma Partridge ancora una volta si dichiarò non disponibile e il gruppo si prese una pausa.

NONSUCH (1992)

Nel 1989, la band e Ian Reid raggiunsero la soluzione che pose fine alla contesa legale in corso, che però non cancellò gli ingenti debiti. La Virgin si offrì di accollarsi le spese in cambio di un contratto per quattro album. Prolifici come sempre, Partridge e Moulding avevano scritto diversi nuovi brani, che però non convinsero il direttore artistico della compagnia





Pubblicità di MUMMER (Lp e cassetta) per la catena di negozi inglesi Our Price Records. *King For A Day*, *The Loving*, *The Ballad Of Peter Pumpkinhead*, *The Disappointed*. A destra: t-shirt di NONSUCH.

discografica. Questo causò un ritardo nell'inizio delle registrazioni, che partirono dopo un avvicendamento al vertice dell'etichetta. **Gus Dudgeon**, leggendario produttore noto soprattutto per la sua collaborazione con Elton John, fu incaricato di dirigere i lavori. NONSUCH (aprile 1992) divenne il secondo e ultimo album degli XTC a entrare nella Top 40. La reazione della critica fu unanimemente positiva, non senza ragione: è un disco magnifico, un manuale di composizione pop. Forse a causa della situazione manageriale ed economica finalmente sbloccata, è attraversato da una spensieratezza che fece ipotizzare a qualcuno che i Beatles, se fossero ancora esistiti, avrebbero potuto produrre un disco simile. Nel 1993 ricevette anche una nomination ai Grammy Awards come miglior album di musica alternativa, ma la vittoria andò a Tom Waits con BONE MACHINE.

Sopra: copertina e label di APPLE VENUS VOLUME 1.

EPILOGO

NONSUCH è l'ultimo album pubblicato dalla Virgin. Gli anni successivi al 1992 sono attraversati da eventi confusi, tra i quali un'azione di sciopero contro la casa discografica, in una posizione allineata a quella di artisti come Prince e George Michael, che protestarono contro gli atteggiamenti dispotici dell'etichetta. Nel 1997, tutte le questioni economiche in sospeso vennero finalmente appianate, ma la situazione restava critica: non c'erano soldi a disposizione. Nel 1997, gli XTC decisero di imbarcarsi in un progetto ambizioso, che avrebbe coinvolto un'orchestra sinfonica di quaranta elementi, ma avrebbe contenuto anche brani rock. Ormai liberi si rivolsero a un'etichetta come Cooking Vinyl, ma fu presto chiaro che il budget di registrazione era troppo ristretto. L'album APPLE VENUS, inizialmente concepito come doppio, venne diviso in due volumi: il primo contenente la musica realizzata con l'orchestra in un unico giorno di registrazioni nello studio di Abbey Road, il secondo con i brani rock.

Copertina di WASP STAR – VOLUME 2. Nella foto: Andy Partridge (2022).

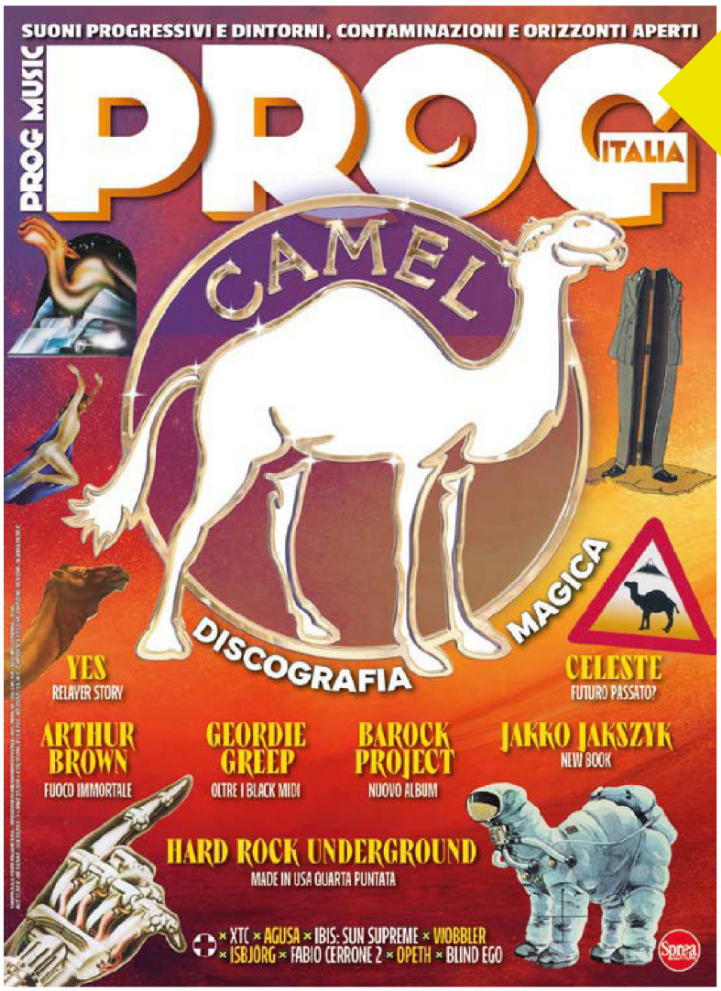
Dave Gregory abbandonò durante le registrazioni a causa di dissidi interni, in particolare con Partridge. I due capitoli vennero pubblicati rispettivamente nel febbraio 1999 (VOLUME 1) e nel maggio 2000 (WASP STAR / VOLUME 2). La critica apprezzò il primo, ma non il secondo. Il pubblico essenzialmente li ignorò entrambi. Da quel momento, con rare eccezioni, smisero di apparire registrazioni di materiale nuovo attribuibili agli XTC. Partridge, intorno al 2002, si lanciò nella produzione di una serie di album chiamata FUZZY WARBLES, che avrebbero dovuto raccogliere demo solisti inediti e altro materiale raro. Il progetto non incontrò il favore di Moulding, che sarebbe stato disposto a pubblicare uno o due album simili, ma non la dozzina che Partridge aveva in mente. C'era un'evidente ragione economica dietro la manovra, che portò all'interruzione dei rapporti tra i due leader. Nel 2007 Partridge dichiarò che Moulding gli aveva comunicato di non essere più interessato alla musica, coerentemente affermò che era impensabile utilizzare il nome XTC senza la sua presenza.

Per lungo tempo i rapporti rimasero freddi e limitati alla gestione della loro discografia. Lentamente, però, i due tornarono a parlarsi, anche se le più recenti dichiarazioni (Moulding, nel 2021) sulla possibilità di resuscitare gli XTC sono state meno che tiepide. Ciò che resta è un catalogo di canzoni memorabili, anche se poco conosciute dal grande pubblico, e il rimpianto per una storia compromessa da gestione delle risorse pessima e disonesta. Gli XTC restano uno dei gruppi più importanti del pop-rock inglese, ma la loro invidiabile coerenza li ha relegati allo stato di band di culto. Hanno influenzato buona parte della scena musicale successiva, ma non hanno mai ricevuto il riconoscimento che avrebbero meritato. La speranza è che questo articolo possa, per qualcuno, riaccendere i riflettori su una carriera tanto brillante quanto anomala (e sfortunata), alla riscoperta dei piccoli gioielli che due ragazzi di Swindon ci hanno donato.

ABBONATI

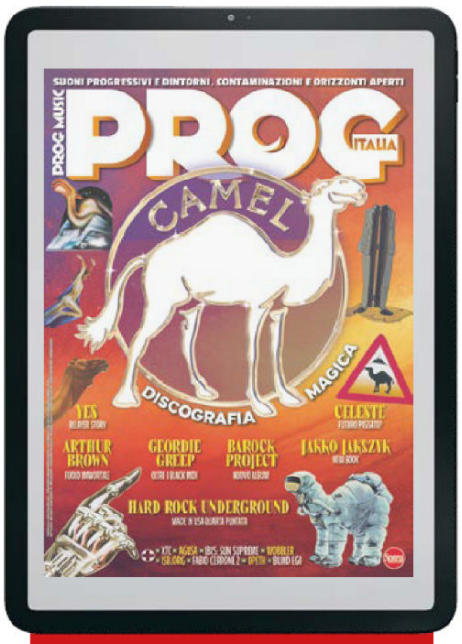
ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA



CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H

Posteitaliane Posta PremiumPress



Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Centralino 02 87168197
lun-ven 9:00-13:00/14:00-18:00

online www.sprea.it/prog

email abbonamenti@sprea.it

WhatsApp 329 3922420
Solo messaggi

Sprea sostiene le edicole.
L'abbonamento è uno strumento utile per coloro che non hanno un punto vendita vicino a casa. Il prezzo dell'abbonamento è calcolato perciò in modo etico, perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Cuore e cervello a ritmo di musica

Gli svedesi **Agusa** sono stati uno dei gruppi più apprezzati dell'ultima edizione del festival 2Days Prog+1 2024 di Veruno. Il loro concerto, tenuto il 6 settembre 2024, ci ha dato l'occasione per parlare con i componenti del gruppo.

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Gli Agusa sono profondamente ancorati alla scena musicale degli anni Settanta, anche se riescono a non rimanerne strangolati per la capacità di abbinare la loro parte emozionale alla ricerca libera a livello cerebrale. Folk, non solo legato alle radici svedesi, e il rock progressivo si abbracciano senza che una delle due matrici strangoli l'altra. E loro si raccontano senza filtri, semplici, disponibili, acuti nelle riflessioni…

Sembrate un gruppo incredibilmente affiatato sul palco. Non è la prima volta che vi vedo, ma assistere a un vostro concerto è come vivere quello di un organismo unico, una specie di creatura con cinque teste che comunicano telepaticamente tra loro. Nel 2023 avete sostituito il talentuoso batterista Tim Wallander con Nikolas Difonis, pubblicando l'ottimo PRIMA MATERIA. Allora, partiamo dagli inizi…

Mikael Ödesjö: Mi è sempre piaciuta la musica degli anni Settanta e mi sembrava ovvio che bisognava rifarsi a quella. Cioè, la maggior parte della musica oggi è così noiosa! Io ho cinquantadue anni, quindi non ho vissuto quell'epoca, ma la sento davvero vicina. Incontrai **Tobias Pettersson**, che aveva una sua piccola etichetta discografica e desiderava tantissimo formare un gruppo di rock psichedelico. Noi due fummo i fondatori degli **Agusa**, insomma. Iniziò così e poi tenemmo le audizioni, ascoltando una cinquantina di persone per trovare gente in sintonia e con la stessa nostra *forma mentis*…

Date l'impressione sul palco di improvvisare tanto, se non tutto!

MÖ: Sì, l'idea è di dare quell'impressione, ma la maggior parte della musica è invece piuttosto arrangiata. Vogliamo trasmettere una certa fluidità, per suggerire uno stato d'animo in movimento.

Mi ha colpito la vostra scelta di non ricorrere a mille pedali, effetti ecc. È come se vi poneste un limite sul palco a quello che siete disposti a fare…

MÖ: Suonare dovrebbe essere facile e diretto, sia per noi che per chi ci viene a sentire…

Jenny Puertas: Abbiamo l'idea un po' romantica di essere letteralmente vicini alla terra, di poterla "ascoltare" sotto i nostri piedi…

MÖ: Di mettere le radici in qualche modo.

Formazione

- Mikael Ödesjö: voce, chitarra
- Jenny Puertas: flauto
- Simon Ström: basso
- Roman Andrén: tastiere
- Nicolas Difonis: batteria, percussioni

Discografia

- HÖGTID (2014)
- TVÅ (2015)
- AGUSA (2017)
- EN ANNAN VÄRLD (2021)
- PRIMA MATERIA (2023)
- NOIR/COLONNA SONORA (2024)

Però, suonate con le scarpe!

JP: Vero! Sarebbe doloroso altrimenti…

Roman Andrén: Aspettate, io non indosso le scarpe! A me non piacciono, sono sempre scomode!

JP: Torniamo alle cose serie! Mikael fondò il gruppo nel 2013 e ci fu un viavai di musicisti… per arrivare al gruppo che ha realizzato i dischi…

MÖ: Ormai sono quattro album in studio e un live, EKSTASIS – LIVE IN ROME (2018). L'ultimo è una colonna sonora di un film realizzato durante il lockdown a Malmö, NOIR (2024).

Da dove nasce l'idea di realizzare musica totalmente strumentale?

MÖ: Non è stata una scelta e, in realtà, credo che, principalmente, a nessuno interessasse cantare. Non è una presa di posizione definitiva e ultimamente stiamo pensando di cambiare qualcosa proprio in quel senso. Jenny ha cominciato a cantare un po' ultimamente (il brano *Ur Askan* su PRIMA MATERIA) e credo che quella possa essere una nuova strada da esplorare.

Questa, perdonatemi, è una domanda scontata, in effetti… ma dire che siete ispirati dalla musica degli anni Settanta non basta ai lettori, vista l'enorme varietà di quel periodo…

MÖ: La gente pensa ai **Jethro Tull**, per via del flauto, ma forse i **Camel** sarebbero un riferimento più preciso. Io sono il maniaco degli anni Settanta del gruppo, ma non affrontiamo la musica in questo modo. Quello che viene fondamentalmente arriva in modo naturale, senza pianificazioni a tavolino.

Invece tu, Roman?

RA: Sono arrivato negli Agusa nel 2018 ed è stato un momento molto importante per me, che suonavo già con Tim Wallander, il nostro batterista precedente. Lui mi chiese di entrare proprio quando mi stavo interrogando su cosa avrei dovuto fare musicalmente. In quel momento mi trovavo a una specie di bivio. Suonavo il funky e un po' di afro-beat, ma volevo provare qualcosa di diverso, stavo ascoltando come un ossesso THE LORD OF THE RINGS di **Bo Hansson** e volevo andare in quella direzione… era proprio quella la musica che volevo esplorare e per fortuna mi arrivò la proposta di Tim! Feci una prova, ma sapevo già che era il gruppo adatto a me.

In effetti, oltre all'influenza di Pete Bardens dei Camel si avverte molto il lavoro di Bo Hansson, magari filtrato da Santana…

RA: Sicuro. Esattamente! Se bisogna per forza fare dei confronti per aiutare i lettori, basterebbe indicare CAMEL e MIRAGE, i primi due dischi dei Camel… quel senso di avventura musicale ci appartiene completamente.

Gli Agusa sono un gruppo strumentale, però la flautista Jenny Puertas (nella foto) canta, anche se sarebbe meglio dire "vocalizza" in un solo brano, *Ur Askan* (presente in PRIMA MATERIA, 2023).

Gli Agusa a Veruno durante l'intervista con «Prog Italia».

JP: Amo tutto ciò che mi provoca un'emozione, qualsiasi cosa mi renda triste o felice. La musica deve commuovere. Deve anche fare arrabbiare a volte, ma comunque trasmettere delle emozioni.

Ieri, a un certo punto del concerto, hai detto che suonate con il cuore, bypassando la mente…

JP: Sì, perché non mi interessa essere legata a un genere specifico, nemmeno al rock progressivo in quanto tale. Mi basta quello che ho detto prima, la musica deve essere bella innanzitutto.

In effetti quando suonate non vi nascondete dietro ai virtuosismi, ma sembrate più coinvolti nel momento… basta pensare alla lentezza di alcuni passaggi di Mikael alla chitarra, un po' sulla scia di quello che fa David Gilmour…

JP: Mi piace riflettere sulle radici folk e sulle origini della musica… "perché la gente ha iniziato a suonare e cantare?". Non per il suono, tantomeno per i soldi, ma per raccontare delle storie o magari per festeggiare un rituale, cercare la comunione con il divino ecc. La canzone che intono su MATERIA PRIMA, *Ur Askan*, che abbiamo riproposto anche al 2Days Prog+1, in effetti si potrebbe definire un inno religioso.

La Svezia sembra produrre una quantità incredibile di musica di alta qualità. Quanto siete conosciuti da quelle parti?

MÖ: Se ci conoscono, ci odiano!

JP: Il nostro non è un genere molto apprezzato in Svezia. Un festival come il Veruno 2Days Prog+1 sarebbe impossibile da realizzare, tanto per cominciare! Gli appassionati in Italia conoscono la nostra musica… in Svezia no. In effetti anche a Loreley in Germania siamo stati molto apprezzati.
RA: Anche le reazioni in Grecia e in Polonia sono state positive. Adesso che ci penso neanche al festival Crescendo in Francia è andata male!
Simon Ström: A Loreley abbiamo suonato nella stessa serata di Nick Mason! Ho la foto per provarlo! Non so se ci abbia visti, però!
JP: Negli ultimi anni abbiamo la percezione che le cose stiano cambiando per noi. Sembrano esserci maggiori richieste di concerti e riusciamo a tenere più concerti fuori dalla Svezia. Abbiamo suonato a Malmö, nostra città natale, a fine agosto… nessuno ci conosceva! Ci hanno detto che non eravamo abbastanza "matematici" come gli altri gruppi prog!
RA: È difficile etichettarci.

«Gli appassionati in Italia conoscono la nostra musica… in Svezia no»

Nicolas, non mi sembri il classico batterista prog, sempre attento ai tempi dispari e tutto il resto…
Nicolas Difonis: Però, anche a me piace contare! Mi dicono che devo smettere, però mi piace farlo ugualmente. Cosa ti devo dire? Sono un batterista. Però, sì, è il feeling che conta maggiormente.
RA: Tu sei il "conte" Dracula!
ND: Di sicuro sono l'ultimo arrivato. Sono entrato nel 2021 grazie a Jenny. Lei mi contattò e la cosa buffa è che li conoscevo già, perché dopo essere arrivato in Svezia dal Cile ero andato a vedere un loro concerto a Malmö. Ho vissuto fino a quindici anni in Cile. Adesso ne ho trenta.

Basta sentirvi dal vivo per capire che siete un gruppo vitale e nel pieno della creatività.
JP: Grazie! Penso che abbiamo anche una personalità diversa dagli altri gruppi, anche quelli svedesi che fanno prog!
ND: Sono un fan dei grandi **Inti Illimani**… e anche dei **Congresso**, **Los Jaivas** e **Tryo**.

Si avverte in brani come *Så ock på Jorden* (PRIMA MATERIA)… anche questa eseguita al 2Days Prog+1…
RA: Abbiamo incorporato qualcosa del suono latino-americano nella nostra musica. Un po' come faceva Santana. Io mi rifaccio anche al prog e folk argentino…

Avete mai considerato di allargare il gruppo introducendo altri strumenti o musicisti?
JP: No, è così difficile trovare il proprio gruppo, bisogna investire tanto tempo ed energie, risolvere dei conflitti man mano che si presentano. È come essere sposati!

Quindi, svanisce il sogno di vedere un vostro tour con l'orchestra?
RA: Sarebbe una figata! Ok, un tour forse no, ma almeno un concerto! Essendo un tastierista, amo il grande suono di un'orchestra e roba del genere. Arrivo dal funky e dal soul e ciò significa anche aver ascoltato molti arrangiamenti orchestrali, in fondo.
Simon Ström: Io sono arrivato nel 2018. Avevo già visto gli Agusa dal vivo un paio di volte… praticamente ero un loro fan.

Confessa, sei stato tu a fare fuori il bassista precedente!
SS: Sì, cinque minuti prima di prendere il suo posto. Tobias, il fondatore insieme a Mikael, era anche il bassista e mollò il gruppo proprio nel 2018. Mi chiamarono e non esitai neanche per un istante.

Inevitabilmente, si finisce per parlare di progetti futuri…
JP: Stiamo realizzando un disco dal vivo, qualcosa che potrebbe essere pronto entro sei mesi e nel frattempo lavoreremo a un nuovo album in studio. Penso verso la fine dell'inverno. Ovviamente ci piacerebbe tanto tornare in Italia, prima o poi!

Gli Agusa sul palco del 2Days Prog+1 durante l'esecuzione di *Ur Askan* (da PRIMA MATERIA del 2023).

PRIMA PARTE

UN FUOCO IMMORTALE

La vitalità di uomini fuori dagli schemi come **Arthur Brown** (classe 1942!) tiene accesa la sacra fiamma dell'arte, senza limitarsi alla musica. Lo abbiamo visto in concerto e intervistato all'ultima edizione del 2Days Prog+1 di Revislate/Veruno (7 settembre 2024).

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Arthur Brown ha un *alter ego* assai importante, quasi ingombrante, ovvero **The God of Hellfire**. Si materializzò discograficamente nel giugno 1968 attraverso la frase che apriva il testo di *Fire*, brano portante di THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN, album di esordio e unico singolo di successo dell'artista inglese (primo posto in UK e secondo in USA).

"I am the god of hellfire! And I bring you. Fire, I'll take you to burn".

Cominciamo parlando del tuo spettacolo. Hai deciso di chiamarlo *A Human Perspective*, un titolo intrigante…

Riflette il corso della vita, i diversi eventi che accadono e i tanti modi d'interpretarli. La "prospettiva umana" cerca di raccogliere le diverse dimensioni che una persona sperimenta nella vita. In questo caso è anche una storia d'amore. La psicologia, in tempi recenti, ha posto tutto ciò che ci concerne all'interno della nostra mente, ma se pensiamo agli antichi Greci, o altri popoli di quel periodo storico, vediamo che le emozioni vengono ispirate da un pianeta o una divinità. Comunque, qualcosa di estraneo a noi stessi e, di conseguenza, una prospettiva diversa rispetto a quella della psicologia. Si può allargare il discorso ai vari personaggi che "abitano" il nostro mondo quotidiano, che qualcuno sostiene possa essere un'illusione, l'ologramma creato da qualcun altro. Non abbiamo certezze in questa vita, così nel nostro spettacolo abbiamo cercato di raccogliere le diverse prospettive e porre i concetti di paradiso e inferno come luoghi che esistono, non nell'aldilà, ma terreni e oggi. Esempio: **William Blake** era poeta e tipografo, così la tipografia dove lavorava diventava il suo inferno con relativo paradiso. Io ho posto i miei personaggi, "accumu-

Arthur Brown 2024 line-up:

- Arthur Brown: voice
- Dan Smith: Hammond, lead guitar, electronics, vocals
- Sam Walker: drums, electronics
- Jim Mortimore: band leader, bass guitar, baritone guitar, keyboards, electronics
- Drey Pavlovic: VJ
- Claire Waller: creative director, costume.

Copertina (fronte/retro) ed etichetta della versione Cd del primo album di Arthur Brown. Nella foto una suggestiva immagine dal concerto del 2Days Prog+1.

lati" attraverso gli anni, all'interno di uno scenario che comprende attivisti politici e ambientali, manichini e altri che assumono sempre prospettive diverse. Nell'insieme c'è l'armonia, The God of Hellfire, che non è il demonio, serve per accertarsi che le cose vadano in una certa direzione.

Gran parte delle canzoni dei tuoi concerti provengono dall'album esordio, THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN (1968).

Il pubblico vuole sentire quel materiale e Claire ha impiegato un po' di anni per costruirci attorno una storia coerente: in pratica, ogni personaggio rappresenta un aspetto della vita che impedisce di raggiungere l'armonia con se stessi. The God of Hellfire aiuta, in quel senso, perché possiede l'energia positiva, per quanto possa sembrare paradossale. Allo stesso tempo è una storia d'amore, basata sulla mia con Claire. Anche noi, come coppia, abbiamo dovuto affrontare paradiso e inferno per ideare questa storia, ma ne è valsa la pena.

Da cosa nasce la tua passione per la teatralità? Sembra una domanda quasi scontata, ma visto che hai praticamente influenzato molti di quelli che sono arrivati dopo, mi sembra abbastanza importante.

Interpretai a scuola il ruolo di Alfredo il Grande, re del Wessex dall'871 all'899, seduto sul trono con la corona e tutto il resto. Mi piacque l'idea di recitare un personaggio così diverso da me e lontano dalla quotidianità. In seguito andai a vedere una rappresentazione di *Murder in the Cathedral* di T.S. Eliot, dove ci fu un momento in cui le luci si accesero tutte, diventando di un rosso intenso. Era il 1960 e io rimasi scioccato, anzi, folgorato a vita! Se metti quello insieme all'impressione che mi lasciò la devastazione nelle nostre città dopo la Seconda guerra mondiale, l'impossibilità di lasciare le finestre aperte

la sera, le strade in fiamme… a volte non si riusciva neanche ad ascoltare la radio e ricordo che una sera sentivo il ticchettio dell'orologio mescolarsi al fuoco del camino, con tutti i suoi colori cangianti, dal verde al blu, al rosso. Alla fine, rimaneva il bianco del fuoco che mi sembrava volesse ipnotizzarmi, mi spingeva a meditare. Nacque, così, il mio interesse per il fuoco e la sua relazione con gli stati d'animo. Quando cominciai a pensare all'album di esordio, insieme alla meditazione e i racconti di mio padre (che era stato nell'aviazione militare), cominciai a mettere insieme i pezzi. Ero a Parigi per il mio primo impegno artistico e qualcuno lasciò una corona con le candele accese fuori dalla porta del mio camerino!

In alto da sinistra: Sam Walker, Arthur Brown, Dan Smith e Jim Mortimore. Sopra: copertina del singolo *Fire*.

Dan Smith sul palco del 2Days Prog+1.

Attorno ai diciotto anni, a Londra, riuscii a guardare tanti film, come la *La corazzata Potëmkin*, e uno spettacolo teatrale sulle streghe ai tempi dell'Inquisizione. Calò il sipario e vidi il personaggio principale replicato alle sue spalle, grazie alla proiezione sullo schermo. Il trucco fece sembrare che l'oggetto tenuto in mano scomparisse. Io pensai, ecco, questa è magia! Divenni sempre più affascinato dal cinema e dal teatro, al punto che i miei musicisti, oggi, devono cambiare costume e interpretare diversi personaggi. Tutti gli eventi del mio concerto, però, avvengono all'interno della stessa persona e, quindi, ognuno di loro ha una prospettiva diversa rispetto alla vita.

Hai portato lo spettacolo in Italia dopo oltre dieci anni di assenza…

Il pubblico italiano apprezza l'espressione musicale e teatrale. L'aspetto surreale permette un'esplorazione particolare all'interno della musica, ma l'empatia proviene dal pubblico. Guardo continuamente in mezzo alla gente quando sono in Italia, perché c'è sempre qualcuno che si commuove. Come si può non amare un pubblico così? Certo, non va sempre tutto bene. Non siamo riusciti ad usare i sintetizzatori al 2Days Prog+1, per esempio, quindi il nostro tastierista ha dovuto capire al volo come utilizzare senza intoppi l'Hammond C3 e tutti i suoi componenti! È bello anche questo, però!

Mentre suonava la chitarra, tra l'altro…

Non suona l'Hammond tutti i giorni, ma ha dovuto trovare un approccio suo allo strumento durante il concerto. L'organizzazione è stata comunque magnifica e non possiamo che ringraziare tutti. Claire è la nostra direttrice creativa e controlla che tutto stia funzionando bene, dai costumi ai suoni. Si occupa anche della parte finanziaria, ed è raro trovare qualcuno che oltre a cucire i costumi, si occupi del resto, video compresi! Chiaramente non è sola e riesce comunque a gestire tutto. Ogni spettacolo è diverso grazie agli stimoli provenienti dai posti diversi in cui è rappresentato. Claire ha impiegato anni a far vivere la storia della prima facciata del primo album del Crazy World, ampliarla con altre canzoni. Quindi, il 28 giugno 2013 al Beat festival di Salsomaggiore, ultimo mio concerto in Italia, non era ancora stata definita una trama come quella dello spettacolo attuale.

Nel luglio 1970 suoni al Palermo Pop Festival e il pomeriggio del 17 vieni fermato per atti osceni in luogo pubblico, condotto in questura da Boris Giuliano, capo della squadra mobile di Palermo, ucciso dalla mafia nel 1979. Cosa ricordi di quel concerto e delle cose successe dopo?

(*Ride*) Non ricordo niente! È andata come è andata… erano i tempi di *Hair*… sai com'è. Avevo deciso, quel giorno, che il corpo umano fosse una cosa meravigliosa e ci veniva celato come qualcosa da temere. Preferii denudarmi quella sera e finii per dare fastidio ai conservatori presenti al punto di finire in tribunale! Alla fine, si sgonfiò tutto e non ebbi più problemi a viaggiare. Ai tempi, mi sembra di ricordare, ispirai due tipi di protesta, c'era gente che mi difendeva, dicendo che stavo aprendo gli occhi del pubblico, e gente che voleva che io me ne tornassi a casa dicendo: "Non vogliamo assistere a cose simili da queste parti".

Cosa ricordi, invece, del tour del 1973 con i Camel e Peter Hammill con i componenti dei Van der Graaf Generator in alcuni brani?

Peter è un uomo interessante anche oggi, quindi allora conversammo profondamente! Si parlava di tutto, non solo di musica, e, anche se non facciamo lo stesso tipo di cose, eravamo d'accordo che non bisognava limitare la creatività con le etichette e i vincoli imposti dai generi musicali. Parlammo di musica classica, dell'uso dei sintetizzatori, della musica estre-

ma… sì, direi che è stata una relazione proficua.

L'unico momento in cui avete registrato insieme è sull'album CURLY'S AIRSHIPS (1990) di Chris Judge Smith…

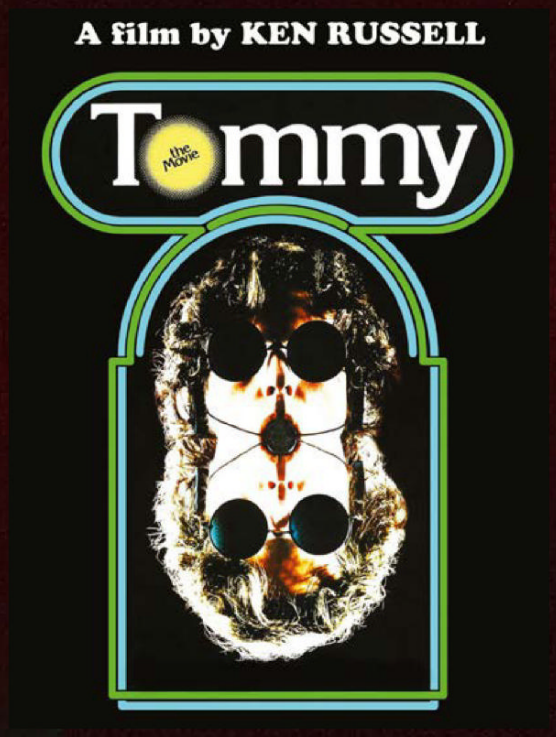
Sì. Il disco di Judge Smith! Imparai a conoscerlo bene lavorandoci. Il suo modo di creare la musica è particolare. Lui non è un musicista in senso stretto, non suona la chitarra o la tastiera. Ha un libro con gli accordi scritti per creare gli arrangiamenti… fortunatamente con un buon senso ritmico, essendo stato un batterista, combinando gli accordi in modo funzionale alla canzone. Il suo approccio è diverso da quello di un musicista professionista che cerca di infilarci, che ne so, qualche settima diminuita da una parte per rendere l'accordo più interessante. Lui combinava gli accordi in maniera più diretta.

Tra le sue tante produzioni, mi sembra che abbia registrato una cosa bella con un coro italiano nell'album THE CLIMBER del 2010 [in realtà si tratta dei The Fløyen Voices, coro maschile norvegese, *ndr*].

CURLY'S AIRSHIPS fu, comunque, il tentativo, molto ambizioso, di raccontare l'esperienza del volo dei primordi e ciò che succedeva nella mente del mio personaggio, soprattutto durante la guerra, quando gli aerei venivano abbattuti. Quando cantai il verso "*it's the silence that kills you*" capii davvero il senso che aveva per i piloti in quei terribili momenti. Fu un'esperienza importante per me.

In alto: il biglietto del concerto romano con Peter Hammill/VdGG e Camel del 1973. Sopra: CURLY'S AIRSHIPS di Chris Judge Smith. A sinistra: l'artista inglese al 2Day Prog+1, dove sono state scattate tutte le foto di questo articolo.

«THE GOD OF HELLFIRE AIUTA A RAGGIUNGERE L'ARMONIA CON SE STESSI, PERCHÉ POSSIEDE L'ENERGIA POSITIVA»



Sopra: copertina dell'album A DRUM IS A WOMAN (1957) di Duke Ellington e locandina del film *Tommy* di Ken Russell.

Tornando invece al tuo primo album… essere prodotto da Kit Lambert e Pete Townsend (manager e mente degli Who) deve essere stato un'esperienza incredibile per il giovanissimo Arthur Brown!

Pete ci aveva visti suonare nel 1967 al leggendario UFO club di Londra. Dopo il concerto affermò che noi facevamo "performance art", termine non ancora di moda all'epoca. Ci disse che stava cercando di convincere la sua etichetta a metterci sotto contratto e, quindi, avrebbe voluto portarci nel suo studio e realizzare un demo con i pezzi originali che per lui avevano un carattere molto originale. Facevamo anche cover in quel periodo e lui apprezzava il fatto che le canzoni raccontassero una storia. Stava tentando di scrivere un concept sulla Cina chiamato *Rael*… alla fine, lo cambiò, grazie a Lambert, e divenne *Tommy*! Noi non avevamo esperienza in studio, io stesso ci avevo cantato solo tre volte, quindi Pete ci guidò, suonando anche la chitarra all'occorrenza. Realizzammo i brani per i demo e lui fu completamente assorbito dal lavoro. Doveva essere una storia, ma non raccontata nel modo convenzionale, una specie di poesia in prosa, però musicale. Mi disse che lo aveva già tentato **Duke Ellington** con l'album A DRUM IS A WOMAN (1957). La definirono poesia tonale ai tempi. Nel nostro caso era diverso, c'erano diversi personaggi, tanto per cominciare. L'immagine era qualcosa in cui la gente poteva identificarsi all'epoca, diceva Townsend, per quanto insolita. Era avanti rispetto ai tempi. Lui mi diceva di recitare le parti per cui non esisteva ancora una melodia precisa, e così feci. Pete era davvero coinvolto nel progetto… ne faceva parte. Lambert era figlio di un compositore classico, per cui aveva una spiccata sensibilità per la nostra musica "particolare"… insieme a Pete voleva realizzarne un film. Lambert amava la classica, ma anche la sfrontatezza del rock and roll… intendeva stimolare nella gente l'apprezzamento del rock come musica "seria". Il blues era appena arrivato in UK creando scalpore, non solo per l'aspetto sonoro, ma anche per il fatto di trattare argomenti che fine a quel momento erano tabù nella musica pop, quali il sesso inteso come desiderio e il sentirsi discriminati da una società segregazionista.

Kit voleva che il rock fosse come il blues, in quel senso, e che adottasse una struttura diversa da quella usata fino a quel momento. Kit trovò difficile vendere la sua idea negli Stati Uniti e pensò di aggiungere degli archi alla musica, strumenti classici, riuscendo a portare lo spettacolo in giro con una piccola orchestra. A quei tempi, una cosa del genere era inaudita e il nostro tastierista, **Vincent Crane**, sostenne l'impossibilità di una operazione del genere. L'amplificazione all'epoca, l'uso dell'elettronica… non si riusciva a combinare. Certo, in seguito avrebbe avuto torto, ma per Lambert, che aveva studiato orchestrazione, l'esperimento andava tentato. Lui amava gli estremi e questo genere di progetto lo stimolava tantissimo. Ascoltava dei suoni e se ne innamorava, cercando di distorcerli per dare una certa immediatezza nella ricerca del mood dissonante. Sapeva ricavare il meglio dai singoli strumentisti.

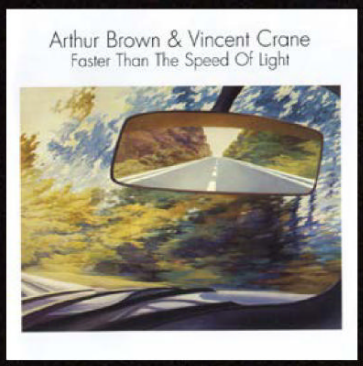
Sei tornato a lavorare con Pete Townsend, qualche anno dopo, per la versione cinematografica di TOMMY, recitando la parte del prete!

Ah… lavorare con **Ken Russell**! Mi trovavo in un luogo in cui non riuscivo a mettere insieme i musicisti giusti per realizzare un demo per il film. Pete mi stava addosso, ribadendo quanto i miei provini fossero di pessima qualità!!! Avrei dovuto interpretare un ruolo più importante ma il produttore, **Robert Stigwood**, pose il veto. Per qualche motivo **Eric Clapton** rifiutò di completare la sua sequenza e io dovetti partire immediatamente per registrare la mia scena. Russell ha sempre una idea precisa in testa, ma, avendo già lavorato con molti artisti prima, sa che alcuni devono arrivare da soli a quello che ha in mente lui. Io dovevo fare la terza strofa di *Eyesight For The Blind* all'interno della chiesa di Marilyn Monroe. Niente di complicato, sulla carta. Indossai il costume, entrai in scena, insieme ai ballerini, e cominciai a provare con la musica sotto. Voleva che io escogitassi un ingresso sincronizzato con gli altri e il suo movimento della telecamera. Risultato? Ventitré ciak, cominciando la mattina presto! A lui non andava bene niente!

Capii che non sarei mai riuscito a ottenere ciò che lui aveva in mente e, quindi, decidemmo di tentare un ultimo tentativo… il risultato andò a finire nel film. In un certo senso si trattò di un'esperienza traumatica. Lui indicava come fare qualsiasi cosa, però alla fine fu contento di quanto ottenuto.

A proposito di Vincent Crane, nel 1979 avete realizzato un disco molto bello, FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT, che è interessante oggi anche per i riferimenti alla sua malattia mentale in alcune canzoni, per esempio *Come And Join The Fun*…

Sua moglie Jean mi chiamò. All'epoca io abitavo in America. Mi disse che Vincent trascorreva tutto il tempo a letto. Era così da mesi, non si alzava più e diventava sempre meno autosufficiente. Jean sapeva che io avrei potuto fare qualcosa. In effetti lui era a terra quando lo andai a trovare. Molto depresso e allo stesso tempo altrettanto ossessivo. Raccontai a Jean che Vincent quando eravamo insieme fingeva sempre di



Fronte e retro della copertina di FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT.

suonare. In quel momento pensai che produrre qualcosa di musicale insieme potesse essere una terapia adatta. Riuscì ad alzarsi dal letto, però non riusciva a comporre o suonare dal vivo. Lo portai in una scuola dove insegnano musica per vedere cosa avrebbe eseguito al piano davanti ai bambini. Suonare una melodia e poi raccontarla. Un po' alla volta, uscì dal suo guscio e tornò a suonare come prima. All'epoca stavo lavorando con **Klaus Schulze**, mago tedesco delle tastiere e dei sintetizzatori, al progetto **Richard Wahnfried** (TIME ACTOR, 1979), e convinsi Vincent a lavorare con l'elettronica. Lui era restio a impegnarsi in tal senso, ma riuscì ad approcciarsi ai sintetizzatori. Purtroppo, alla fine, si convinse che non sarebbe stato in grado di suonare uno strumento così, ma registrò le sue parti al piano e Klaus, intelligentemente, fece registrare le partiture dall'orchestra sinfonica di Francoforte. Prima di entrare nella depressione più totale Vincent stava collaborando con il batterista **Clifford Venner**, quindi lo chiamai e lui suonò i nuovi pezzi in chiave rock, rallegrando molto Vincent che tornò a essere il vecchio Vincent, almeno per un po'.

Etichetta di FASTER THAN THE SPEED OF LIGHT, pubblicato dalla Innovative Communication di Klaus Schulze nel 1979. In alto a destra: copertina di MONSTER'S BALL (2022).

Conosci bene anche Carl Palmer…

(*Ride*) Eravamo tornati da un tour dei Crazy World e divenne impossibile tenere **Drachen Theaker** nel gruppo, a causa della sua paura di prendere gli aerei… uno dei nostri tecnici ci consigliò proprio Carl, ex batterista di **Chris Farlowe**. Gli chiesi se volesse unirsi a me, Vincent e al bassista **Nick Greenwood**. Così nell'autunno del 1968 entrò nei Crazy World.

Anche se solo per un anno! In tempi più recenti, invece…

Carl si fece vivo per propormi di cantare con il Carl Palmer Legacy nel tour americano *The Royal Affair* del 2019 con **Yes**, **Asia**, **John Lodge** dei Moody Blues. L'idea mi piacque molto. Lui mi spedì i brani che intendeva farmi cantare: *Karn Evil 9*, *Knife Edge* e una nuova versione di *Fire*. Gli chiesi se voleva una partecipazione in costume e Carl accettò. Alla fine effettuammo cinquanta date, attraversando tutta l'America. Devo ammettere che Carl non mostra alcun segno di cedimento! È ancora dotato di tecnica e velocità incredibile. Esattamente come allora. È anche un professionista senza pari, va detto.

Sulla scia di questa esperienza hai registrato una versione di *Karn Evil 9* per il tuo album a tema Halloween, MONSTER'S BALL (2022).

(*Ride*) Disco inciso per i tipi della Cleopatra Records… loro conoscono tanti personaggi del pantheon del rock. Volevano che lavorassi con quanta più gente possibile. Penso che ci furono cinque produttori, tra cui **Alan Davey** degli Hawkwind. Fu lui, alla fine, a rimanere per ricoprire quel ruolo. È un lavoro "cupo", però è stato divertente da realizzare. Di solito registravo una traccia vocale abbastanza in linea con il pezzo originale, poi si discuteva per capire in che direzione andare. Nel 2021 abbiamo inciso *Fire* con **Brian Auger** alle tastiere e **Carmine Appice** alla batteria, realizzata per un film dell'orrore di serie B, ma utilizzata anche nell'album. Tra i partecipanti c'era **James Williamson** (Stooges), **Nik Turner** (Hawkwind), **Ian Paice** (Deep Purple), **Steve Hillage** (Gong), **Jordan Rudess** (Dream Theater), **Mark Stein** (Vanilla Fudge), **Joel Vandroogenbroeck** (Brainticket), **Roye Albrighton** (Nektar) ecc. Non avevo mai prodotto un disco del genere, non si faceva altro che ridere, senza porre limiti stilistici ai brani da scegliere. A volte si esagerava, ma dipendeva da Alan e quanto fosse disposto ad allontanarsi dagli originali per avventurarsi in quelle atmosfere da film degli anni Cinquanta.

LONG LONG ROAD (2022)?

Pubblicai l'album per l'etichetta tedesca Prophecy, che solitamente si occupa di hard rock. Pure in questo caso sono stato libero di comportarmi come pensavo meglio. Scelsi di far suonare tutto da un mio amico, **Rik Patten** [con il quale aveva già collaborato nel 2012, *ndr*], riuscendo a creare un album coeso, con brani di una certa gravità e altri più scanzonati…

E gli Hawkwind?

È sempre drammatico stare con loro, ma anche molto interessante. **Dave Brock** ha sempre detto che avrebbe voluto suonare con un'orchestra e quando ci siamo riusciti è stato una cosa speciale. Gli Hawkwind amano la libertà senza seguire gli spartiti. La loro musica è un pulsare unico. Dave ha tenuto in vita quel gruppo dalla fine degli anni Sessanta. Si potrebbe dire che è il capitano della nave. È lui che decide dove farla approdare.

Poster del tour statunitense The Royal Affair del 2019 con Yes, Asia, John Lodge dei Moody Blues. Edizione in vinile splatter di MONSTER'S BALL.

Hai influenzato e collaborato con tanti artisti. C'è qualcuno che non sei riuscito a coinvolgere in un tuo progetto?

Un artista che ho influenzato, sorprendentemente, è **George Clinton** (Parliament, Funkadelic). Quando passò di moda il doo wop (sulla cui onda alla fine degli anni Cinquanta aveva fondato The Parliaments, primo nucleo dei Parliament) andò in Inghilterra, dove all'Ufo vide che mi davo fuoco alla testa proclamandomi The God of Hellfire… in quel momento decise cosa fare! E pure lui si buttò sulla teatralità per "esporre" la sua musica. Ho influenzato anche il mio cane! Seriamente, pure incontrare i **Prodigy** è stato bello. È come passare il mio mondo alla generazione successiva. Il loro manager era innamorato del Crazy World e li ha spinti a collaborare. È stato davvero bello, anche se l'incontro, poi, è risultato normale, quasi d'affari se vuoi.

Sopra: box limitato in vinile di LONG LONG ROAD (2022). Sotto: poster del concerto degli Hawkwind con Arthur alla Royal Albert Hall di Londra (29 settembre 2023).

Non mi vengono in mente molti artisti che possono vantare di aver collaborato con The Alan Parsons Project e i Prodigy!

(*Ride*) Quando si comincia a campionare, si aggirano i confini normali. Tutto può funzionare a quel punto. Da quando ho cominciato, ci sono stati almeno tre salti generazionali a livello di tecnologia in sala d'incisione.

Torniamo, però, alla domanda precedente: c'è qualcuno con cui non hai potuto, alla fine, collaborare?

Sì, certo. Più di uno, in realtà. Devo citare almeno **Stevie Wonder**. Ritmicamente è incredibile, per non parlare della sua voce e del suo spirito. Eravamo d'accordo di produrre un disco attorno al 1975, incentrato sulle danze di tutto il mondo, tema oggi abbastanza normale, ma allora inedito. Lui era d'accordo nel realizzarlo, come produttore, ma l'etichetta Tamla Motown alla fine cambiò idea. Doveva esserci **Steve Winwood** alle tastiere. Peccato. L'ex Traffic è un vero maestro praticamente con ogni strumento. È qualcosa che mi sarebbe davvero piaciuto realizzare. È mancato pochissimo, purtroppo per una questione economica è saltato il progetto.

Arthur Brown con uno dei suoi innumerevoli costumi, indossato durante l'ultima edizione del festival 2Days Prog+1.

DAGLI RPWL A BLIND EGO

THE HUNTING PARTY è il quarto album in studio di **Blind Ego**, progetto solista di **Kalle Wallner**, chitarrista degli RPWL, gruppo neoprog tedesco. Da lui ci siamo fatti raccontare un po' di storie, ovviamente legate alla musica…

Testo: **Guido Bellachioma**

Gli RPWL nascono nel 1997 a Freising, cittadina della Baviera a poco più di 40 km da Monaco, come cover band dei Pink Floyd con **Philipp Rissettio** alla batteria (**R**), **Chris Postl** al basso (**P**), **Karlheinz Wallner** alla chitarra (**W**) e **Yogi Lang** alle tastiere e alla voce (**L**). Esordiscono nel 2000 con GOD HAS FAILED, poi pubblicano altri sette album: TRYING TO KISS THE SUN (2002), WORLD THROUGH MY EYES (2005), THE RPWL EXPERIENCE (2008), BEYOND MAN AND TIME (2012), WANTED (2014), TALES FROM OUTER SPACE (2019) e CRIME SCENE (2023). Wasser e Lang, che collaborano anche in THE HUNTNG PARTY, realizzato dalla Gentle Art of Music, sono i soli presenti in tutti i dischi del gruppo.
Nel 2005 Wallner, desideroso di sperimentare compositivamente a livello solista, decide di mettere in piedi una sorta di alter ego chiamato Blind Ego, realizzando quattro album in studio prima di questo: MIRROR (2007), NUMB (2009), LIQUID (2016), PREACHING TO THE CHOIR (2020).

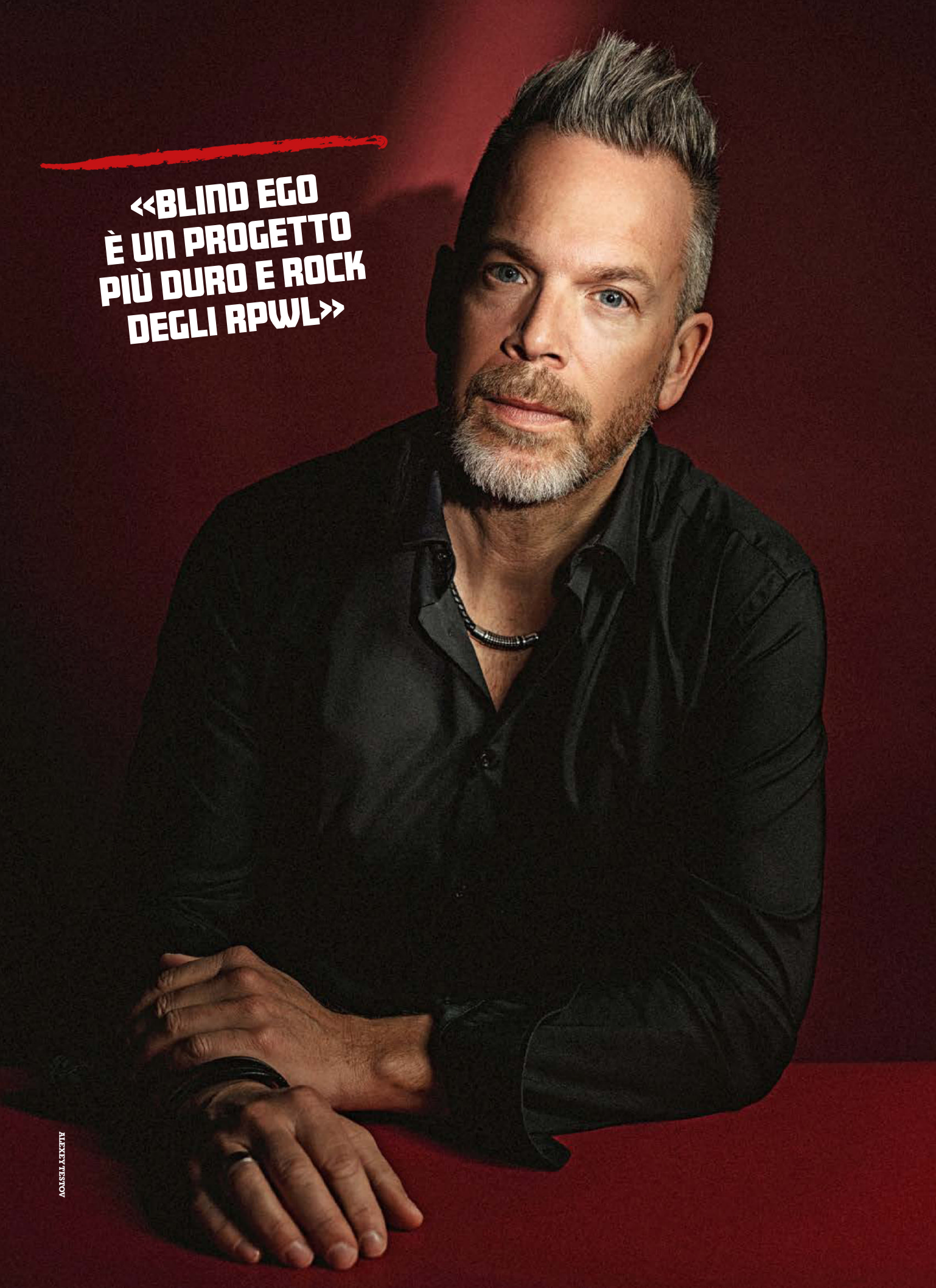
Quali sono le tue radici musicali?
Ho iniziato a suonare la chitarra classica a otto anni e quella elettrica a undici. A quel tempo ero particolarmente interessato a ogni band con le chitarre distorte. Ascoltavo principalmente quelle che avevano a che fare con l'hard rock e l'heavy metal: Queen, Deep Purple, Iron Maiden, Metallica ecc. In seguito mi sono interessato di più all'artrock e al progressive rock grazie all'amore per Rush, Yes e Pink Floyd. Negli anni Novanta, quando studiavo chitarra elettrica, ascoltavo praticamente tutto ciò su cui riuscivo a mettere le mani, però il mio amore per il rock è sempre rimasto intatto.

A destra: Kalle Wallner in una recente foto.

Come e quando è nato il progetto Blind Ego? Qual è l'origine del nome?
Nel 2007, motivato dal Yogi Lang, mio collega nella band RPWL, decisi di iniziare il mio progetto solista. Semplicemente, avevo scritto troppe canzoni perché potessero apparire solo negli album a nome RPWL. Inoltre, il mio amore per la musica hard rock era semplicemente così intenso che avevo bisogno di sfogarlo al di fuori del gruppo. A quel tempo forse non ero abbastanza sicuro di pubblicare a mio nome, ecco perché decisi di dare un nome al progetto. Oggi forse mi comporterei diversamente.

Quali sono le differenze musicali tra RPWL e Blind Ego?
Con RPWL componiamo in team, con Blind Ego di solito scrivo da solo. Il lavoro in team richiede naturalmente dei compromessi. Blind Ego è molto più duro e rock. Yogi con RPWL è un tipo di cantante completamente diverso. La mia sfida con Blind Ego è scrivere le melodie vocali e la maggior parte dei testi e, in definitiva, prendere tutte le decisioni da solo.

Dei musicisti che hanno suonato nel precedente album (PREACHING TO THE CHOIR) hai mantenuto solo Michael Christoph alla batteria, inserendo pure le tastiere di Yogi Lang, rinunciando al contempo alla seconda chitarra. Un altro elemento significativo del sound è la presenza di Kevin Kearns alla voce, proveniente da una band metalcore come i Cyant. Non avevi paura che potesse snaturare la tua vena melodica? In realtà mi piace molto il suo modo di interpretare anche le parti meno dure. Perché tutti questi cambiamenti?
Blind Ego non è mai stata una band, bensì il mio progetto solista, dove posso sfogare e lavorare con tanti musicisti, soprattutto differenti cantanti, come in questo album rispetto all'ultimo. La musica richiedeva un cantante rock che potesse esprimersi in modo diretto, aggressivo, energico ma anche estremamente emotivo. È stato un colpo di fortuna che un caro amico nel mondo della musica mi abbia raccomandato Kevin. Ovviamente lui con Blind Ego canta in un modo completamente diverso da come fa con i Cyant. Siamo entrati in amicizia durante la nostra prima conversazione e gli è piaciuta la musica. Abbiamo deciso di registrare i provini delle nuove canzoni nel mio studio, così da conoscerci meglio. È diventato subito chiaro che la sua voce e la mia musica erano una combinazione perfet-



«BLIND EGO È UN PROGETTO PIÙ DURO E ROCK DEGLI RPWL»

ALEXEY FESTOV

Karlheinz "Kalle" Wallner (25 luglio 1972, Freising, Germania) è il chitarrista dei progressivi RPWL e anima di Blind Ego, suo progetto solista.

ALEXEY TESTOV

ta, così dopo la sessione di registrazione finale sono rimasto "sopraffatto" da quanto fossero diventate belle le canzoni grazie a lui… persino meglio di quanto segretamente sperassi. Ho suonato il basso e le chitarre nella maggior parte degli ultimi album e molte delle tastiere. Yogi ha anche missato e masterizzato l'album e abbiamo colto l'occasione per espandere e perfezionare le mie tastiere. Lui mantiene un profilo secondario in questo progetto e lascia le decisioni finali a me. Il batterista Michael Christoph è un buon amico da molti anni. Mi piace il suo stile, incredibilmente energico e ha un equilibrio perfetto tra l'essere diretto e giocoso. Ecco perché l'ho scelto di nuovo.

Puoi descrivere ai nostri lettori le composizioni di THE HUNTING PARTY?

The Hunting Party
A volte sei il cacciatore e la preda, ma fai sempre parte di entrambi i ruoli. A volte non sai da che parte stare. La canzone introduce l'album e quindi è una specie di ouverture.

The Stranger
Per me è una canzone classic rock con un gran ritornello. Tematicamente ci troviamo in uno scenario da incubo. Sei perseguitato eternamente dagli stessi demoni… ancora e ancora.

Spiders
È una delle canzoni più dure dell'album. Simile alla precedente. Stai già rinunciando e accettando il male che ti circonda, persino godendoti il silenzio inquietante della notte.

Boiling Point
Racconta una situazione estrema: non sai se nasca dall'esterno o dall'interno. Ma non riesci quasi più a sopportare questo dilemma dilaniante. Potrebbe anche trasformarsi in un incubo. Un arrangiamento insolito e un po' diverso dal resto dell'album.

In A Blink Of An Eye
In ogni secondo, la vita di un individuo, di una nazione o dell'intera società può cambiare. Viviamo in tempi spaventosi. Guerra e crisi in tutto il mondo. La canzone ha un inizio calmo, poi si sviluppa lentamente fino a quando l'umore praticamente esplode. Kevin ti guida perfettamente attraverso gli alti e bassi emotivi. Alla fine la canzone entra in sintonia estrema con il lungo assolo di chitarra.

Breathless
Anche questa è una canzone molto aggressiva, forse quella che potrebbe essere più facilmente attribuita al prog metal: tempi complicati e lunghe sezioni di chitarra. Da una parte ami qualcuno, dall'altra lo allontani. A volte non riesci a gestire la vicinanza, a volte vuoi entrambe le cose: la solitudine e lo stare insieme.

When The Party's Over
Una ballata che musicalmente ti lascia in uno stato d'animo malinconico e con un interrogativo: come sarà quando tirerai le somme della tua vita? Niente dura per sempre e alla fine sarai solo un granello di sabbia nell'universo.

Come hai lavorato in studio (registrazione, missaggio, mastering)?
Di solito prima creo demo piuttosto definitivi nel mio studio, in cui canto anche. Poi registro secondo lo schema classico: batteria, chitarre, basso, voce e chitarre soliste. Molte cose vengono poi sistemate con il missaggio. Siamo nella comoda situazione di poter lavorare nei nostri studi con tutta la pace e la tranquillità di cui abbiamo bisogno. Mi piace sperimentare con tante chitarre, amplificatori ed effetti diversi. Poi arriva il mix e il mastering, di cui è responsabile Yogi Lang. Dall'anno scorso siamo in grado di creare i mix in Dolby Atmos. Questo apre ancora più porte in termini di suono, perché puoi goderti il mix 3D su Apple Music con le cuffie.

Di solito gli artisti scrivono prima la musica e poi i testi. Perché hai invertito questo modo di lavorare per THE HUNTING PARTY?
Questa potrebbe essere la differenza più grande di THE HUNTING PARTY rispetto agli album precedenti. In questo lavoro non ho scritto io i te-

sti ma **Dominik Feiner**, che mi aveva aiutato anche negli ultimi album. Ogni opera targata Blind Ego è stata per me una sfida speciale. E così, dopo VOICES, mio album solista, abbiamo deciso che questa volta avrei composto la musica sul tema di ogni testo. Per molti musicisti questa è una sequenza naturale, ma per me si è trattato di scoprire un territorio nuovo. Ecco perché THE HUNTING PARTY suona particolarmente compatto e concentrato. La scrittura dei testi è avvenuta in un periodo relativamente breve di pochi mesi. Dominik e io ci conosciamo da tanto tempo e ci piace lo stesso approccio ai testi: non devono essere troppo concreti e dovrebbe sempre esserci spazio per una visione personale. Le liriche spesso descrivono un breve momento estremamente emozionante, altre volte possono esprimere esperienze personali o tematiche sociali.

Hai mai visto i tuoi album come una specie di sfida, nel senso di "come posso superare il precedente?" Sono sicuro che deve essere in parte divertente/in parte incubo?

Naturalmente! Hai sempre dei dubbi durante il corso di una produzione, specialmente se ci lavori tanto e da solo. Quando compongo o produco non penso mai che l'album potrebbe essere migliore o peggiore, se alla gente piacerà o meno ecc. La spinta a realizzare musica proviene sempre da una motivazione personale. Faccio del mio meglio per rimanere naturale. Se alla gente piace la mia musica è semplicemente una ulteriore e fantastica emozione.

Facciamo un un piccolo viaggio nel tempo attraverso gli album del progetto Blind Ego…

A) MIRROR (2007)

Il primo album è ancora influenzato dalle idee RPWL, quindi più legato al prog anche se ha alcune influenze hard. Con John Mitchell (Arena, Frost*, It Bites) e Paul Wrightson (Arena, Shadowland) avevo a bordo due grandi cantanti inglesi, così come l'allora bassista degli IQ John Jowitt.

B) NUMB (2009)

Ho "nuotato" libero con questo album, anche se ha canzoni complesse. Sembra il prodotto di un trio rock con il cantante a supporto, non a caso è l'album rock che avevo sempre voluto scrivere. Paul Wrightson alla voce e Michael Christoph alla batteria hanno fatto un ottimo lavoro.

C) LIQUID (2016)

Poiché ero impegnato con altri progetti mi ci è voluto un po' per finire un altro disco da solista. Questa volta avevo a bordo tre cantanti che non avrebbero potuto essere più diversi: **Erik Blomkvist** (Molten Trail, Seven Thorns) dalla Svezia, **Arnos Menses** dai Paesi Bassi (Subsignal) e **Aaron Brooks** (ex Simeon Soul Charger, autore nel 2018 di HOMUNCULUS, album prog, pop e rock, dove suona anche Kalle Wallner) dagli Stati Uniti. Questo è forse il motivo per cui è il più vario tra i lavori di Blind Ego. Una delle mie migliori canzoni è qui: *Blackened*.

D) PREACHING TO THE CHOIR (2020)

Nel tour di LIQUID, il cantante americano **Scott Balaban** ha avuto il difficile compito di rappresentare i molti cantanti avuti e presentare le canzoni dal vivo, che ha padroneggiandole brillantemente. In PREACHING il gruppo è davvero affiatato con Michael Christoph (batteria), Julian Kellner (chitarra) e Sebastian Harnack (basso). C'era davvero un feeling da band. Di conseguenza questo album suona così potente. Rock, ma anche con tante melodie e cuore.

Dall'alto: copertine dei singoli *In A Blink Of An Eye* e *Stranger*, poi quella dell'album THE HUNTING PARTY.

Nel brano *In A Blink Of An Eye*, scelto come primo singolo del nuovo album nonostante duri sette minuti, c'è un assolo di chitarra degno di David Gilmour, a cui sei stato paragonato anche negli album RPWL. È inevitabile chiederti cosa pensi di lui e dei Pink Floyd…

David Gilmour è uno dei tanti chitarristi che mi piace molto ascoltare. Ho sempre preferito gli assoli di chitarra con belle melodie piuttosto che una tempesta di toni veloci e infiniti. I Pink Floyd, con il loro stile inimitabile, sono una delle band più innovative della storia della musica, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta. Il mio album preferito nella loro discografia è ANIMALS.

Qual è l'atmosfera in Germania per la musica?

Dopo il lockdown, ci è voluto molto tempo prima che le persone tornassero ai concerti nei club. Ma ora sembra che ci sia di nuovo una bella atmosfera. Personalmente mi dispiace che le persone frequentino le grandi arene per i mega eventi ma dimentichino quanti club interessanti ci siano con band meno mainstream. Ovviamente la crisi dovuta alle guerre, cambiamento climatico, inflazione ecc. acuiscono i problemi per il circuito musicale lontano dai riflettori… personalmente trovo l'atmosfera un po' più malinconica nel complesso…

Che genere di musica ascolti oggi e quali artisti trovi più interessanti?

Non mi capita spesso di trovare nuova musica che mi stimoli all'ascolto. Recentemente la mia ispirazione artistica deriva più da altre cose che dalla musica. Esistono artisti che mi piace ascoltare da tanti anni, anche se a volte scopro qualcosa di speciale tra le novità, però in questo caso non voglio nominare artisti o gruppi. There are too many.

TERHI YLIMÄINEN

Opeth *again...*

Testo: **Antonio De Sarno**

THE LAST WILL AND TESTAMENT, arrivato a cinque anni di distanza dal precedente IN CAUDA VENENUM, possiede un fascino particolare, creato con atmosfere tetre e figlio della migliore tradizione Black Sabbath. Presente in posizione di rilievo un mito come **Ian Anderson**, non solo al flauto, ma anche lettore del "testamento" che serve da collante ai vari brani. Altro nome illustre è il grande **Dave Stewart** (Hatfield and the North, National Health, Egg…) che cura le orchestrazioni, spesso in primo piano

Ragazzi, abbiamo parlato l'ultima volta nel 2019… ne sono successe di cose!

Mikael Åkerfeldt: Il mondo è proprio cambiato… hai ragione… la pandemia, poi due guerre. Siamo riusciti per un pelo a portare a termine il tour di IN CAUDA VENENUM ai primi di marzo del 2020 a Los Angeles. Fermarono tutto proprio quando partimmo dal LAX (codice IATA dell'aeroporto di LA)! Sembrava che dovessero chiuderlo il giorno prima e abbiamo avuto l'impressione di aver suonato più velocemente l'ultima sera per riuscire a partire! Eravamo davvero sul filo del rasoio quella sera, nessuno sapeva come sarebbero andate le cose a quel punto.

A sinistra uno scatto del più recente servizio fotografico degli Opeth, opera di Terhi Ylimäinen, fotografa e visual artist finlandese.

Adesso è "storia".

MÅ: Ammetto che avevo paura di rimanere contagiato e morire in quel posto. Nessuno vuole morire.

Esatto.

MÅ: E molti morirono, anche tra i nostri conoscenti. Finii per prendere il Covid parecchio tempo dopo, insieme alla mia ragazza, e fu devastante. Non mi venne in forma lieve e temevo davvero, ad un certo punto, di non farcela. Con la mia ragazza ci piace passeggiare lungamente e decidemmo di continuare tale consuetudine anche con la febbre alta, ma essendo in Svezia, morimmo di freddo! Il nostro motto è, mai rimpiangere una passeggiata, eppure quel giorno ci dicevamo "cazzo, era meglio starsene a casa oggi!".

I vostri progetti musicali sono stati cambiati dal lockdown, per forza…

MÅ: Molti non lo vorranno ammettere, ma è stata una vera benedizione! Non si può dire, ovviamente, perché è morta della gente, ma la mia vita è stata benedetta. Non ero più intrappolato nel tour infinito degli anni precedenti. In contemporanea, mi arrivò l'offerta di realizzare una colonna sonora (la serie *Clark* su Netflix) e pensai "era ora". Sembrava troppo bello per essere vero. Come avrei potuto realizzarla altrimenti? Certo, nel momento in cui cominciarono a riaprire le frontiere, sapevo che sarebbe stato la fine dell'idillio…

Tempo scaduto…

MÅ: Tempo scaduto e nuovamente sulla strada, nonostante le difficoltà. Sapevo che saremmo stati i primi a tornare a suonare… letteralmente siamo usciti il giorno dopo l'apertura delle frontiere… naturalmente verso gli Stati Uniti…

A suonare davanti a un pubblico socialmente distanziato e seduto…

MÅ: (*ride*) Tamponi tutti i giorni e tensione alle stelle nel gruppo.

Joakim Svalberg: Non vuoi essere proprio tu a causare la fine del tour. Nessuno vuole fare da capro espiatorio.

MÅ: Non volevi essere proprio tu quello che, per trascuratezza, faceva sospendere le date di tre gruppi (oltre agli Opeth c'erano i **Mastodon** e gli **Zeal & Ardor**). Qualcuno dell'entourage ha avuto esito positivo al tampone e sembrava che, da un momen-

to all'altro, si dovesse fermare tutto. La tensione era davvero troppa. Sapevamo che **Brent Hinds** dei Mastodon non avrebbe ascoltato i consigli e avrebbe fatto esattamente quello che voleva! Per lui era tutto come prima…
JS: Brent continuava a entrare nei nostri camerini e a tossirci in faccia. Lui è fatto così, non riesce a rispettare le regole. Non prende bene i rimproveri. Detto ciò, non è che i concerti andarono così bene a livello di pubblico, si capiva che non erano tutti esauriti nonostante i tre gruppi. La gente aveva paura di uscire.
MÅ: Ci aspettavamo meno gente, in realtà, perché non potevamo fare dei set completi, essendo più gruppi. Molti avranno preferito mettere i soldi da parte per i concerti "veri".

Copertina di THE LAST WILL & TESTAMENT (Reigning Phoenix Music), realizzata da Travis Smith, grafico storico degli Opeth.

Immagino che il distanziamento non aiutasse.
MÅ: Non potevamo, purtroppo, rinunciare a quelle date perché i contratti erano firmati da tempo.
JS: Fummo il primo gruppo svedese a uscire dai confini nazionali e fare concerti in giro. Un mese e mezzo prima dell'esordio live scoprimmo che il nostro batterista, **Martin Axenrot**, non si sarebbe vaccinato e, quindi, andava sostituito. Quello è stato un grande problema per noi. Siamo riusciti a convincere il nostro roadie, **Sami Karppinen**, a suonare la batteria con noi, piuttosto controvoglia, ma avrebbe fatto di tutto per aiutarci.

Come mai non è rimasto nel gruppo? Adesso avete Waltteri Väyrynen, ex Paradise Lost.
MÅ: L'idea era quello di tenercelo, ma lui non ne volle sapere, così ci suggerì il nuovo batterista.

Immagino che il ruolo di batterista degli Opeth porti con sé un bel po' di responsabilità e attenzione da parte del pubblico…
JS: È quello che abbiamo pensato anche noi. Sami suona in altri gruppi, tipo i **Therion**, ma lì riesce a rimanere sullo sfondo senza essere analizzato fino allo sfinimento da ogni singolo ascoltatore! Gli dissi più volte di non prendere sul personale le critiche. Avremmo potuto ingaggiare persino **Vinnie Colaiuta** e qualcuno si sarebbe lamentato lo stesso. Il mondo è così. Lui non sopportava l'attenzione.

Non siamo tutti Taylor Swift!
MÅ: Esatto! Non tutti vogliono quel livello di attenzione. Lui andò alla grande, ma non voleva essere uno del gruppo e… ci ha trovato il suo sostituto.

LAST WILL AND TESTAMENT. Quando ha cominciato a prendere forma?
MÅ: Durante la primavera del 2023. Non ne sentivo il bisogno, ma erano passati cinque anni dall'ultimo album e cominciai a lavorare a un demo. Intitolai il brano *Paragraph Seven*, poi diventato *Paragraph Two*. Non fu il primo pezzo che scrissi per il disco, che naturalmente fu *Paragraph One*! La storia non era ancora completa, ma cominciavo ad avere qualche idea di come dovesse svilupparsi. Stavo ancora elaborando i testi, e infatti nel demo erano penosi! Anzi, erano proprio una "merda"…

Ecco il vero motivo per cui hai ripreso il growling!
MÅ: La storia del patriarca conservatore doveva essere messa più a fuoco e il growling mi sembrava l'approccio giusto.

Un'altra cosa curiosa sono le quattro parole in latino alla fine del ciclo principale del disco: *Deus, Patriam, Rex, Sanguis*. Insomma, di questi tempi hanno un certo peso anche politico!
MÅ: Posso immaginare! Mi dispiace per la pronuncia non ortodossa, però mica potevo entrare in una chiesa e chiedere… ho dovuto ricorrere a Google per capire come andavano pronunciate!

Chiudere il disco con un giuramento di fedeltà alla patria, Dio, il re e la famiglia è sicuramente una mossa a sorpresa!
MÅ: Merda! Penseranno che sia fascista. Siamo diventati un gruppo per nazisti! Non potremo più suonare in Germania. Meno male che sono parole pronunciate da un personaggio della storia…

Mikael Åkerfeldt (sinistra) e Joakim Svalberg (destra) durante la presentazione del nuovo album ad Hamberg in Germania (4/5 settembre 2024).

Hai basato la storia su qualcosa di autobiografico?
MÅ: No, fui ispirato dalla serie televisiva statunitense *Succession* (andata in onda dal 2018 al 2023) e quello che, più o meno, avviene in tutte le famiglie, ovvero la morte di qualcuno di caro… litigi, infedeltà, segreti ecc. In fondo tutti noi ne sappiamo qualcosa.

La copertina mi ha ricordato l'inquadratura finale di *The Shining* di Stanley Kubrick…
MÅ: Sì, l'idea era di partire da quello ed esagerarlo un po'. Volevo una stanza molto grande piena di personaggi con una storia da raccontare.

Quante generazioni sono presenti in quella foto?
MÅ: E chi può dirlo? A Travis Smith, il nostro grafico da sempre, ho detto di partire da quella foto nel finale del film di Kubrick e poi di inserirci quante più persone possibile. Doveva sembrare una riunione di famiglia, anche se non so chi siano la maggior parte delle persone. Ovviamente, ci siamo noi, il nostro manager… forse Travis ci ha fatto qualche scherzo…

Una cosa che mi ha colpito, nella narrazione, ma anche nella musica, è che è totalmente priva di sense of humour!
MÅ: Esatto. Forse solo io posso vedere il lato comico, in effetti. Non arriverà agli ascoltatori, non immediatamente, però, per farti un esempio, io provengo dal death metal e alcune parole hanno una connotazione assolutamente comica per me. La parola "protector" è la prima che mi viene in mente. Pronunciata con l'accento sull'ultima sillaba, assume quasi l'aspetto della parodia del death metal. È quasi un cliché in un gruppo che si è evoluto negli anni come gli Opeth.

«THE LAST WILL AND TESTAMENT possiede un fascino particolare, creato con atmosfere tetre e figlio della migliore tradizione Black Sabbath»

ANTONIO DE SARNO

Nessuno dei brani è stato presentato nel vostro tour estivo, concluso poco tempo fa?
MÅ: No, sono stati programmati per il tour negli Stati Uniti (partito a metà ottobre), poi nel 2025 in Europa.

Avete deciso di far conoscere il disco con il singolo *Paragraph One*, che ha un sound decisamente più duro delle ultime vostre cose. In effetti ascoltando THE LAST WILL per intero c'è il finale a sorpresa, molto sinfonico e orchestrale…
MÅ: Spero che sia una sorpresa importante. Io non ho avuto il controllo sul "single edit" del brano, per cui non so se considerare l'album come una serie di momenti molto diversi tra loro, oppure come un lungo pezzo dalle dinamiche molto marcate. Il singolo non avrebbe avuto senso con il finale che c'è sull'album, comunque.

Quanto tempo avete impiegato per registrare THE LAST WILL?
MÅ: Qualcosa dei miei demo è rimasto, le voci ad esempio, che registrai a casa, quindi sei mesi solo dal punto di vista vocale.

JS: Le mie parti di organo, Fender Rhodes e Moog le ho registrate a casa mia a Stoccolma. Io e Mikael non ci siamo mai incontrati! Mandavo i file per capire se potessero andare bene e poi aspettavo la sua risposta. Penso che abbia funzionato abbastanza bene, anche se in realtà non è così semplice come potrebbe sembrare. Ok, posso suonare quello che voglio, ma devo essere anche il tecnico del suono di me stesso e capire come posizionare i microfoni e tutto il resto…

Tutto in analogico, mi sembra di capire…
JS: Sì, compreso l'Hammond B3 e il Leslie Rotor… molto vecchia scuola. Devo lavorare così. Penso di averci messo tre mesi, ma cado sempre nella trappola della ricerca del suono che ho in mente.

Hai mai pensato di registrare un disco da solo?
JS: Ci sto lavorando da tempo, nel senso che adesso devo sostituire le parti midi con gli strumenti veri come Clavinet e piano elettrico. È progressive old school al 100%, senza la minima traccia di metal, garantito! Un omaggio a tutti quei dischi che amai da ragazzo.

La tua playlist su Spotify è alquanto sorprendente! Passi dai Gong ai Gentle Giant!
JS: Ascoltavo i **Gentle Giant** negli anni Settanta. Rigorosamente due album su ogni cassetta da novanta minuti! Sono molto influenzato da loro e dalla **Mahavishnu Orchestra**. A dirla tutta, amo i dischi dei GG fino a THE MISSING PIECE del 1977, che già non mi piace molto. ACQUIRING THE TASTE rimane il mio preferito. Amo sia il suono delle tastiere di **Kerry Minnear** che la sua voce. È un cantante superlativo in un gruppo dove le armonie vocali erano già al top. Ho ancora il poster originale di THE POWER AND THE GLORY incorniciato in sala! Mi viene da ridere se penso che la canzone che dà il titolo all'album, non era sul disco originale, ma venne fuori solo con il Cd… alla faccia dei collezionisti!

Un po' come BRAIN SALAD SURGERY per gli ELP…
JS: È vero. Ho tutto doppio di ogni cosa che mi piace, Lp e Cd. Ho un amico che adesso si è fissato con i Laser disc! Sono molto collezionati! Tale tecnologia era stata sviluppata a livello commerciale alla fine degli anni Settanta,

ma solo negli Ottanta iniziò ad avere mercato.

È bello vedere un artista europeo che si ispira a loro. Solitamente sono gli americani che sembrano volere proseguire la loro ricerca, come gli Echolyn o i primi Spock's Beard…
JS: Ma anche i grandissimi Bigelf di **Damon Fox**. Non so neanche se esista ancora questo fantastico gruppo americano, l'ultimo dei loro quattro album risale al 2014 (INTO THE MAELSTROM, dove alla batteria c'è Mike Portnoy), ma lo scioglimento non è mai stato annunciato ufficialmente. Damon ha militato per tanto tempo nei Cult.

Hai già un'etichetta per la pubblicazione del tuo album?
JS: No, finché non è conclusa la produzione lo tengo per me. Non è un disco strumentale perché canterò io. È qualcosa che avevo in mente da numerosi anni e adesso mi sento pronto. Ho concluso la fase compositiva durante la pandemia, poi ho cercato un bassista e un batterista. Avevo scelto **Wood** come nome per il gruppo, poi l'ho cambiato in **Plancton**.

I Gong, invece?
JS: Li ho visti di recente, guidati da **Kavus Torabi**, e sono eccezionali! Non mi aspettavo niente da loro e mi hanno spiazzato! Hanno suonato solo due brani del repertorio con **Daevid Allen**, tutto il resto era nuovo. Appena usciti ho preso i biglietti per ascoltarli di nuovo il 15 novembre a Stoccolma! Non vedevo l'ora! Il loro spettacolo è eccezionale.

Come darti torto…
JS: Esattamente, ho voluto conoscerli a tutti i costi. Anche gli **Ozric Tentacles** sono spettacolari, veri eredi dei gruppi psichedelici storici.

Non hai parlato di gruppi italiani…
JS: Ho appena acquistato una bella copia in vinile di PHOTOS OF GHOSTS della PFM. Non l'ho ancora ascoltato bene. Prima ne avevo una inascoltabile per quanto era usurata. Amavo tantissimo il loro CHOCOLATE KINGS. È anche colpa di Mikael che mi ha fatto conoscere queste cose nel corso degli anni!

Torniamo a THE LAST WILL. Diversamente da IN CAUDA VENENUM, che sfiorava i 70 minuti, questo non dura tanto…
MÅ: Supera di poco i 50 minuti. Un disco breve per i nostri standard. In passato cercavo di allungare i brani, volutamente, ma questa volta mi ero concentrato su altro. Anzi, se un pezzo si esaurisce in quattro minuti, mi sembra strano e ho il sospetto che manchi qualcosa. Devo riascoltare per capire cosa ho dimenticato di mettere! Non uso molto l'editing nella musica. Per fortuna, la gente con cui lavoriamo si aspetta che i nostri pezzi non abbiano una costruzione standard.

«Nell'album sono presenti Ian Anderson, non solo al flauto, ma anche lettore del "testamento", e Dave Stewart alle orchestrazioni (Hatfield and the North, National Health, Egg)»

Infatti, c'è uno dei momenti centrali del disco che ha una struttura impossibile! Ci sono anche dei brani che sfociano in sezioni bluesy alla Pink Floyd…
MÅ: Mi piace il caos. Non voglio annoiarmi e preferisco soffermarmi su alcuni pezzi per andare verso qualcosa di indefinibile. Nella mia testa, i pezzi non dovrebbero finire mai. A proposito, com'è l'ascolto in vinile del disco?

Be', essendo a 45 giri, bisogna girarlo ogni due brani… a me non fa impazzire il vinile, in generale…
MÅ: Odiavo le cassette, questo sì, ma il rumore dei dischi in vinile aggiungeva sempre qualcosa al fascino della musica che ascoltavi. Quando sono arrivati i Cd, però, rimasi colpito dalla pulizia…

Ti sei convertito, finalmente! Il grande collezionista!
MÅ: Amo i Cd. Il problema mio è che tratto meglio la musica su vinile, perché non posso saltare i brani con la stessa facilità di un Cd, così finisco per ascoltare l'intero disco.

Puoi ascoltare i Cd in automobile…
MÅ: Mi piace trascorrere il mio tempo con il vinile, non hai telecomando, è delicato e devi trattarlo con tutto il rispetto del mondo. Acquistai il mio primo lettore Cd molto tardi, in effetti.
JS: Ricordo quando iniziai a sostituire i miei dischi con i Cd. Tra i primi acquisti presi BREAKFAST IN AMERICA dei **Supertramp**. Il mio aveva un difetto orribile… faceva quel brutto rumore di quando i Cd cominciano a deteriorarsi…
MÅ: Bisogna pensare a tutte le cavolate che ci raccontarono appena uscirono i Cd… "sono indistruttibili" ecc. In realtà sono piuttosto delicati. Cambiano anche di colore, ma per ora continuano a funzionare, quindi non posso parlarne male!

Joakim, ho notato che in un concerto di qualche giorno fa (Wacken) indossavi una bella maglietta con la copertina di YESSONGS!
MÅ: Adesso dovrai raccontarci la storia!
JS: Sei sicuro di volere conoscere la vera storia? Hanno perso le nostre valigie e siamo stati costretti a tenerci i vestiti per 5/6 giorni… almeno quattro concerti di fila…
MÅ: Che disastro, avevano annullato il volo con i nostri bagagli. Almeno è riuscito a salvare la maglietta degli Yes!
JS: Tra l'altro, ho conosciuto il gruppo proprio grazie a quel disco. Non è il massimo come registrazione, ma non riuscivo a smettere di ascoltarlo. Non puoi immaginarti la mia felicità quando riuscii finalmente a vedere l'intero film in streaming!

La tua musica per la serie *Clark*, Mikael, è uscita in Cd per la Inside Out Music. È assolutamente figlia delle colonne sonore anni Settanta. C'è un brano con un titolo divertente, *Wish You Were There*…
MÅ: Certo. Sembrava troppo Floyd per non chiamarlo così. Quando ero sul set qualcuno mi scambiò addirittura per un attore professionista.
JS: Per una scena ti hanno truccato co-

sì bene che sembravi uno dei personaggi del video per *Smack My Bitch Up* dei Prodigy (1997), visto che è stato girato dallo stesso registra di *Clark*, **Jonas** Åkerlund, ex batterista dei Bathory tra il 1983 e il 1984.
MÅ: Mi tagliarono anche i capelli. Dovevo sembrare un vero carcerato in qualche modo.

La tua scena in effetti è divertente. Devo chiederti qualcosa riguardo al disco a nome Storm Corrosåion. È stato ristampato per il suo anniversario…
MÅ: Sì, con un brano dal vivo come *bonus*. È uno dei miei dischi preferiti anche come ascoltatore. Lo realizzai nel 2014 con **Steven Wilson** e all'inizio doveva esserci anche Mike Portnoy. Alla fine ha suonato **Gavin Harrison**, ma abbiamo "disintegrato" le sue parti…

Sembra esserci uno shaker e basta…
MÅ: Ha fatto anche una specie di assolo, ma era suonato sotto l'influenza del vino e orribile. Steven non beve molto e registrammo il disco a casa sua a Hemel Hempsted, alla fine ne venne fuori un album che non era ciò che la gente si aspettava. Cioè, non suonava come la fusione tra **Porcupine Tree** e Opeth, ma qualcosa di diverso. Era più **Tangerine Dream**, gruppo che piace tanto a noi, ma, immagino, non ai nostri fan. STORM CORROSION è venuto così, molto strano, e ci chiedevamo a chi potesse piacere un lavoro del genere che, francamente, è difficile da collocare. Eppure, è un disco senza tempo e la Roadrunner ha incredibilmente accettato di pubblicarlo contro le nostre aspettative! Noi eravamo scioccati, la Roadrunner era nota per i dischi metal! Adesso è uscito con la K-Scope e nessuno si sorprende più. Comunque è stata un'esperienza bellissima, ci siamo proprio rilassati a comporre insieme mentre guardavamo film e ascoltavamo musica.

Sarà possibile, secondo te, ripetere quell'esperienza?
MÅ: Ne abbiamo parlato, naturalmente, ma cosa dovremmo fare? Io proposi a Steven di realizzare un Requiem, con tutte le sezioni nel loro ordine corretto. A lui non piacque l'idea.

Forse per il fatto di avere una struttura così ben definita, a differenza del primo disco?
MÅ: Sì, ma non sappiamo se mai realizzeremo qualcosa concretamente. Anche con il primo disco andò così. Abbiamo iniziato a suonare e basta, solo una chitarra e un divano.

A un primo ascolto potrebbe sembrare una musica da sottofondo, ma lentamente cresce in intensità e finisci per innamorartene…
MÅ: Non conosco altre opere così. Anche questo contribuisce a renderla unica. Il nome del progetto arriva da uno dei testi che aveva scritto Steven. *Storm Corrosion* suonava decisamente meglio di **Akerfeldt/Wilson Project**!

Opeth 2024.

TERHI LATVÄNEN

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, JUKEBOX, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI: BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

HARD ROCK UNDERGROUND MADE IN USA IV

Siamo arrivati alla fine del viaggio, con la quarta puntata di questo *excursus* fra i meandri dell'hard rock a stelle e strisce, lontano dalla fama, dai titoli di giornali (e spesso anche dai trafiletti) ma a parere nostro meritevole di rispetto e attenzione. L'equazione famoso=bravo, sconosciuto=scadente non fa per «Prog Italia», e ogni ascoltatore curioso/appassionato dovrebbe tenersene parimenti lontano. Personaggi in ordine di apparizione: **Totty, Target, Poobah, Cain, Road, Coven, Primevil/Buccaneer, Power of Zeus, Valhalla, Ramatam...**

Testo: **Giovanni Loria**

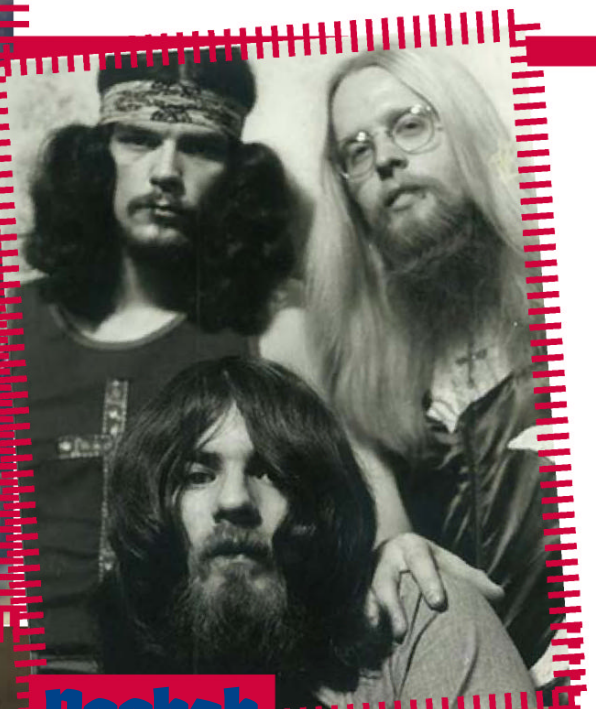
Come già scritto nelle precedenti introduzioni, fra questi nomi troverete un po' di tutto: da band che hanno vissuto un effimero momento di gloria ad altre conosciute soltanto da un manipolo di romantici appassionati; dalle autoproduzioni, un tempo di complessa reperibilità (oggi, fra le ristampe e le possibilità che offre la rete, ormai qualunque cosa si può ascoltare con facilità) agli album usciti per etichette di grido. Non li spaccerò tutti per capolavori, però se il rock duro e l'apertura mentale sono nelle vostre corde, gran parte di questi dischi vi regaleranno brividi di piacere. E, come spero, se ho incuriosito anche solamente un lettore, il mio compito di tramite fra l'arte e i suoi fruitori sarà stato ben eseguito. Buona lettura, buona ricerca e buon ascolto.

Copertina dell'album di debutto dei Totty, provenienti da Tulsa/Oklahoma.

TOTTY

Dennis e Byron Totty sono due fratelli di Tulsa, che iniziano a suona-

Alamo

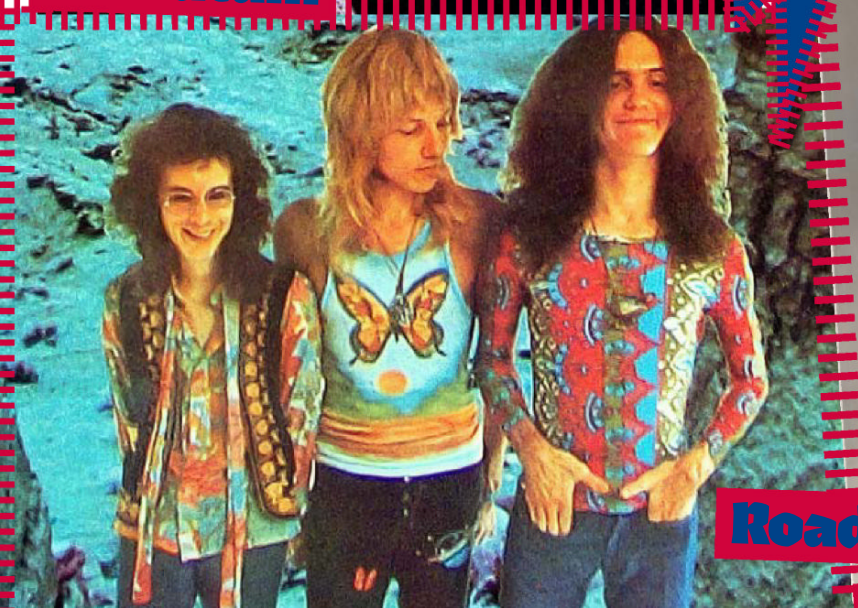


Poobah

Cain

Primevil

Ramatam



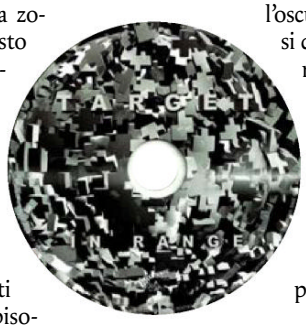
Road

Valhalla

A sinistra: copertina di TOTTY TOO, più etichette di entrambi gli album.

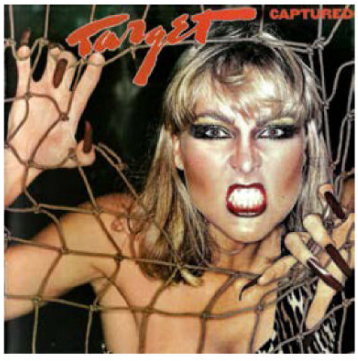
re assieme nel 1971. Inizialmente propongono un repertorio di cover dei propri eroi giovanili, tra i quali **The Who**, **Cream** e **Free**. Dennis è il più talentuoso, canta, suona la chitarra e dopo qualche tempo si avventura nella composizione di brani originali, mentre il fratello suona il basso. La formula è quella della formazione triangolare, con numerosi batteristi che si avvicendano. Quando il gruppo riesce a finanziarsi una session in studio è attivo già da un lustro, notevolmente rodato dall'attività live, svolta principalmente fra il nativo Oklahoma, il Texas e la Louisiana. TOTTY esce nel 1976, con una spartana copertina bianca, che reca solamente il cognome dei nostri, per poi venire ristampato privatamente l'anno successivo con un design differente: l'album viene venduto solamente ai concerti e si rivela da subito di complessa reperibilità, anche se essere dei "local heroes", seppur sconosciuti appena valicata la propria zona d'influenza, consente a questo tipo di band di sopravvivere dignitosamente e crearsi un seguito abbastanza stabile. Il loro hard rock è riottoso e non fa della melodia l'ingrediente principale, rifuggendo dal facile stilema riff/coro, ma accanto a brani irruenti (*T-Town Teasers*) se non addirittura violenti (*Wicked Truth*) trovano spazio episodi a metà strada fra lo psychedelico e il progressivo, quali *Crack In The Cosmic Egg* e *I've Done Made Up My Mind*, che inizia come un innocuo rock and roll per sublimarsi in un terrificante riff di matrice **Black Sabbath**. *Somebody Help Me* è la *piece de resistance* che chiude in bellezza il platter, con il furioso safari elettrico guidato dalla chitarra. I fratelli proseguono l'attività amatoriale, suonando per hobby ed esibendosi tutte le volte che possono, senza inseguire chimere. Incidono TOTTY TOO nel 1981, altro lavoro autoprodotto, ma ben più abbordabile dell'esordio: è persino migliore, più levigato senza essere commerciale, più aderente alla forma canzone ma senza rinunciare all'esplosivo solismo, spesso a base di chitarra fuzz (vedi *Parable Of The Lost Astronaut*), anche se l'ingrediente psychedelico fa nuovamente capolino su *I've Seen Miracles*. I Totty Brothers sono rimasti attivi ben oltre l'anno 2000, aprendo i concerti delle celebrità più disparate, quali Talking Heads, Patti Smith e Grand Funk Railroad.

Copertine ed etichette di TARGET, CAPTURED, IN RANGE, registrato nel 1979 e pubblicato nel 2017.



TARGET

Uno fra i nomi più conosciuti di questa trattazione, i loro dischi sono infatti entrambi usciti per una major (A&M), hanno goduto di un'ampia distribuzione e sono, ancora oggi, di facile reperibilità, dopo aver "bivaccato" per decenni fra le vaschette degli usati o dei mercatini domenicali di paese. Snobbati quindi dai collezionisti, che prediligono l'oscuro, la rarità, spesso senza curarsi dei contenuti effettivi, che qui sono di alto livello. Siamo di fronte a due lavori strutturati in modo similare: l'omonimo del 1976 e CAPTURED dell'anno seguente. Un hard rock tipico della seconda metà dei *Seventies* e dunque completamente privo di pulsioni psychedelico/progressive, inevitabilmente intriso nel suono *southern* (la band viene dal Tennessee) ma anche prono a calienti tentazioni blues: per farvi un'idea, immaginate la **Bad Company**, primi **Whitesnake** e i **38 Special** antecedenti alla svolta AOR… a me basterebbe meno per gettarmi alla spasmodica ricerca di questi due album! Sul secondo li aiuta, come tastierista e produttore, **Paul Hornsby**, uomo di fiducia dei Capricorn Studios e agitatore tra i più in vista della scena sudista. Il cantante **Jimi Jamison**, dopo essere rimasto a galla con i **Cobra** (un solo lavoro nel 1983, assieme al chitarrista **Mandy Meyer**, futuro Asia), entrerà nell'olimpo delle rockstar con i pluridecorati **Survivor** del periodo post-*Rocky*, quello del fortunato singolo *Eye Of The Tiger*.



POOBAH

Jim Gustafson è uno che non si arrende, e porta avanti il progetto Poobah da ormai più di mezzo secolo, incurante di essere sempre rimasto lontano dalla notorietà. Ancora oggi pubblica nuova musica, ma i dischi storici sono i primi tre, e non soltanto perché afferiscono tutti al nostro arco temporale, gli anni Settanta. Questa band di Youngstown (Ohio) esordisce nel 1972 con LET ME IN, registrato in trio, ancora in odore di psichedelia, con tanto di duplice assolo di batteria dislocato su *Mr. Destroyer* e sulla title-track, un'ottima *Rock'n'Roll* e un'atmosfera generale che può rammentare

Etichette di LET ME IN e U.S. ROCK.

Sopra e a sinistra: copertine dei Poobah. A destra: album dei Cain.

STEAMROLLER, pubblicato nel 1979, fu il terzo album dei Poobah, provenienti da Youngstown (Ohio), guidati da Jim Gustafson, chitarrista/tastierista/cantante.

Terry Brooks e i suoi **Strange**. Le cose si fanno decisamente più serie nel successivo US ROCK, del 1976, che aggiunge un tastierista all'organico ma vede sempre la chitarra di Jim ergersi a protagonista indiscussa: *Crazy*, anche se rubacchia il riff agli **Uriah Heep** dell'era David Byron, e *Keep On Rollin* sono decisamente assassine, ma tutto l'album si guarda bene dal lasciare prigionieri, all'insegna di un hard belligerante e indomabile. STEAMROLLER (1979) chiude il decennio in bellezza, risultando più influenzato dal blues (*She's That Kind Of Lover*) e da **Jimi Hendrix** (*Jum Thru The Golden Ring*) del predecessore, ma altrettanto fiammeggiante e funambolico nel chitarrismo.

CAIN

Quartetto proveniente da St. Paul (Minnesota), che pubblica due album sulla piccola ASI, label che negli anni Settanta poteva contare nel proprio roster gente come gli **Hush** (capeggiati da **Robert Berry**, che sarà nel decennio successivo collaboratore di Keith Emerson e Carl Palmer nel progetto 3) e i **White Wing**, artefici di uno dei più begli album di pomp/prog americano mai pubblicati. I **Cain** invece non amavano i fronzoli e sul debutto A POUND OF FLESH (1975) preferiscono cimentarsi in un hard rock roccioso, con la chitarra di **Lloyd Forsberg** più abile nel crea-

«Con questa quarta puntata finisce il viaggio fra i meandri dell'hard rock a stelle e strisce, quello più lontano dalla fama e dai riflettori»

Da sinistra: etichette di A POUND OF FLESH, *Katy* (singolo contenuto nel primo album) e STINGER. Sotto: retro, fronte ed etichetta di ROAD, ristampa Akarma.

re rifferama tagliente che a librarsi in virtuosismi solisti, un po' come, con le dovute proporzioni, sua maestà **Tony Iommi**. Non è però il Sabba Nero a dettare la linea di Caino, ma semmai il Dirigibile di Page/Plant/Bonham/Jones (nel marziale midtempo *Badside*), che lascia a sua volta spazio a pulsioni quasi space/prog nella conclusiva *All My Life* mentre il notevole crescendo finale di *Katy* ricorda il mai abbastanza celebrato **Pat Travers**. Quando poi sguinzagliano i mastini della guerra, nei tre minuti di *Queen Of The Night* all'insegna dello *sturm und drang* (tempesta e impeto) sonoro, sono irresistibili. Come spesso accade, il gruppo resta confinato a livello locale, il che gli consente comunque di vivere, per qualche anno almeno, della propria arte. Prima di scomparire nel dimenticatoio c'è il tempo per il sequel STINGER (1977), forse inferiore all'esordio ma sempre notevole, con *Welcome To The Dance*, violenta ma capace di spiazzare con il suo break intermedio *à la* Queen, *Harmony With One Voice* (simile agli **Uriah Heep coevi, quelli capitanati da John Lawton**) e la folle *Thanks A Lot Houston*, tra **Max Webster** e **Crack the Sky**, sugli scudi.

ROAD

L'inquieto **Noel Redding** (bassista nell'Experience ma in realtà cresciuto con la chitarra in mano) ha cercato per molto tempo di liberarsi dall'ingombrante ombra di Jimi Hendrix, mettendo assieme diversi ensemble dopo la scomparsa del mancino di Seattle. Dislocati temporalmente fra i **Fat Mattress** e la **Noel Redding Band**, due gruppi comunque meritevoli di attenzione. I **Road** sono stati il suo più interessante progetto dopo gli Experience, pur se durati lo spazio di qualche mese, pochi concerti e un solo album, rilasciato nel 1972 dalla piccola Natural Resources e intitolato semplicemente **ROAD**. Ad accompagnare Noel al basso ecco il batterista **Leslie Sampson**, proveniente come lui dall'Inghilterra (Kent), e il chitarrista **Rod Richards**, già transitato dai **Rare Earth**, nativo di Los Angeles e quindi unico yankee a tutti gli effetti del gruppo, che comunque, essendo attivo negli States, va considerato americano tout court. L'opera, ben nota tra gli appassionati per la connessione con Hendrix, presenta parti chitarristiche notevoli con florilegio di wah wah e i contundenti arrangiamenti di autentiche granate *quali Space Ship Earth*, *I'm Trying* e soprattutto *Road*, che sfiora i dieci minuti di durata senza lasciarci mai il tempo di riprendere fiato. Il punto debole del disco sono le parti vocali, infatti persino il lungo assolo di batteria infilato all'interno di *Friends* si mantiene ben lontano dal tedio. Peccato che questo ottimo chitarrista si limiterà negli anni a seguire a una lucrosa ma impersonale attività di sideman da studio, mentre i colleghi torneranno in Gran Bretagna. Della Noel Redding Band si è detto (con l'ex Thin Lizzy Eric Bell alla chitarra), mentre Sampson si unirà agli **Stray Dog**.

COVEN

Si è creato un alone di culto negli ultimi anni verso questa band di Indianapolis, definita una delle prime ad aver portato le tematiche occulte al servizio del rock duro. D'altronde intitolare WITCHCRAFT (stregoneria) il debut album nel lontano 1969, immortalare la bellissima cantante **Jinx Dawson** completamente nuda all'interno della copertina, e occupare gran parte della seconda facciata con una messa nera (*Satanic Mass*) sono delle mosse che, ancora a distanza di decenni, attirano l'attenzione del pubblico meno "prono" ad ascoltare i dischi con la dovuta attenzione. Il rock duro, infatti, sull'album affiora solamente a tratti, oltretutto declinato in uno stile irrimediabilmente datato; e la stessa Jinx non ha uno stile particolarmente adatto alla bisogna, facendo venire il dubbio che fosse stata ingaggiata so-

prattutto per la sua avvenenza. Siamo dalle parti di un acid rock nello stile dei **Jefferson Airplane** ma infinitamente meno ispirato, e francamente una messa nera, ascoltata su un giradischi, resta una messa nera, cioè qualcosa di noioso e poco creativo, almeno sotto il mero aspetto musicale. Il paradosso sta nel fatto che, smessi i panni degli adoratori di Satana (ad aprire il primo album c'è un brano intitolato *Black Sabbath*!), i Coven paiono trovare la quadra nei due dischi successivi, su cui però i revisionisti dei nostri giorni glissano ineffabili: eppure il secondo full length, COVEN (MGM, 1972), vendette discretamente, lanciato dal buon successo del singolo *One Tin Soldier*, mentre il terzo, BLOOD ON THE SNOW (Buddah, 1974), che strizza nuovamente l'occhio all'occulto soltanto nella bella copertina, è il loro prodotto migliore. Siamo di fronte a un disco piuttosto vario, che grazie anche all'ottimo lavoro del produttore **Shel Talmy** e del batterista **Steve Ross** saltabecca con disinvoltura dal folk all'heavy, persino nel corso della stessa canzone (*Blue, Blue Ships*), flirta stavolta credibilmente con il rock duro (*Don't Call Me*, *Easy Evil*), si avvicina al dark sound nell'inquietante ballata *Lost Without A Trace*, per poi fare il verso a Hall & Oates, al tempo esordienti, su *This Song's For All You Children*. Il culto di Jinx è così radicato che le è stata costruita attorno, in tempi recenti, una nuova versione della band: ma voi lasciate le messe nere al Diavolo, e date una chance semmai all'album numero tre.

Il gruppo di Indianapolis è stato uno dei primi a portare le tematiche occulte al servizio del rock duro.

Nella foto i Primevil. Da sinistra: Mark Sipe, Larry Lucas, Jay Wilfong, Dave Campton, Mel Cupp.

gente come **Zerfas** e **Mistreater**. Nonostante una distribuzione ben lungi dalla capillarità, si tratta di un album che ha sempre goduto di una certa fama nei circuiti del collezionismo hard rock, ben meritata per un chitarrismo tracotante a cura di **Jay Wilfong** e **Larry Lucas**. In effetti anche i brani meno riusciti del disco, più volte ristampato, quali l'ingenua *Hey Lover* o la ripetitiva *Your Blues,* sono comunque attraversati da assolo acidi e violenti, per cui non aspettatevi pulsioni progressive da un album comunque ottimo nel suo genere. Qualche anno dopo Wilfong ci riprova con il trio dei **Buccaneer**, tra le cui fila prende il nome d'arte di **William Bonney** (i suoi nuovi compari, per l'occasione, si ribattezzano **Mad Jack e Lord Vendetta**). Anche loro pubblicano, nel 1980, un solo album omonimo, sovente venduto ai loro concerti con l'aggiunta di un paio di singoli e di… una mappa del tesoro! I testi sono infatti legati a un concept sui pirati (ed ecco quindi spiegati il nome del gruppo e le identità artefatte dei musicisti), ma questo non gli consente comunque di farsi largo al di fuori dell'Indiana; peccato perché, a differenza dei Primevil, l'hard dei Buccaneer è più immaginifico e prono a moderate tentazioni progressive. Restano ai posteri due dischi elusivi, decisamente poco conosciuti, ma sicuramente degni di riscoperta e ascolto, se non di tardiva rivalutazione.

POWER OF ZEUS

Nascono a Detroit nel 1968 con

PRIMEVIL / BUCCANEER

I **Primevil** sono una misteriosa proposizione di Indianapolis che realizza nel 1974 l'album SMOKIN' BATS AT CAMPTON'S per la oscura etichetta 700 West, nota ai collezionisti più maniacali per aver rilasciato anche materiale di

«I Road sono stati il più interessante progetto di Noel Redding dopo gli Experience, con Jimi Hendrix, pur se durati lo spazio di qualche mese: pochi concerti e un solo album omonimo nel 1972»

Copertine ed etichette album (THE GOSPEL ACCORDING TO ZEUS e UNCERTAIN DESTINATION), singolo *Hard Working Man* (incluso in POWER).

Etichette Cd, 33 giri, più copertina album VALHALLA.

il nome di **Gangrene**, assemblati dal chitarrista e cantante **Joe Periano**, a cui si aggiungono presto il bassista **Bill Jones**, il tastierista **Dennie Weber** e il batterista **Bob Michalski**. Il quartetto diventa rapidamente un'acclamata proposizione nella vibrante scena dei club della Motor City, e in particolare del Wooden Nickel, locale nel quale si esibiscono quasi tutte le settimane, spesso accompagnando come band di supporto artisti di maggiore fama. A quel primordiale periodo risalgono infuocate versioni live di brani come *Back In The USSR* dei Beatles o *Rock'n'Roll Hootchie Koo*, appena pubblicata da **Rick Derringer** ai tempi della sua militanza negli **And** di **Johnny Winter**. Nel frattempo il gruppo comincia a scrivere ed eseguire dei brani propri, e presto si guadagna l'interesse della Motown, che non contenta di essere una delle case discografiche più importanti nell'ambito della black music, ha di recente lanciato una sussidiaria orientata verso il rock, la Rare Earth. L'etichetta offre un contratto a Periano e soci, con l'unica condizione di cambiare il nome giudicato, non a torto, poco attraente. La band si ribattezza con il ben più affascinante **Power of Zeus** e nelle ultime settimane del 1970 dà alle stampe quello che per oltre mezzo secolo rimarrà il suo unico parto discografico sulla lunga distanza, l'album intitolato THE GOSPEL ACCORDING TO ZEUS. Il disco è un'autentica bomba Molotov, concentrato di potentissimo hard rock nel quale le prestazioni di chitarra, batteria e organo Hammond sono davvero "terremotanti", nella migliore tradizione della scuola di Detroit: l'iniziale *It Couldn't Be Me* vale da sola il prezzo dell'album (oggi piuttosto alto, se volete portarvi a casa una stampa originale), mentre *Hard Working Man* e *In The Night* ci vanno pericolosamente vicino. Eppure tra i solchi non manca l'affascinante atmosfera psichedelica, per un melange che ricorda da vicino quello proposto dai più noti concittadini **Amboy Dukes** di **Ted Nugent**. Le diluite *The Death Trip* e *The Sorcerer Of Isis*, affascinanti sin dai titoli, sono dei viaggi lisergici in cui l'aggressività viene stemperata da un certo misticismo, che non viene meno neppure quando, su *I Lost My Love* o la colossale *No Time* (che non ha nulla a che fare con l'omonima canzone dei grandi **Guess Who**), i ragazzi del Michigan ricominciano a pestare duro. Pur essendo per chi scrive un piccolo classico del suo genere, penalizzato da un solo riempitivo (la bolsa ballata *Green Grass & Clover*), l'album affonda nel disinteresse generale, al pari del gruppo, di cui si perdono le tracce. Solo negli ultimi anni questo gioiellino è stato rivalutato da una ristretta cerchia di appassionati, tanto da spingere Periano, giusto pochi mesi fa, a pubblicare privatamente UNCERTAIN DESTINATION, raccolta di materiale demo e live registrato prima del contratto con la Rare Earth. Di sicuro, se il gospel lo interpretassero tutti in questo modo, sarebbe il mio genere preferito!

VALHALLA

Il tastierista **Mark Mangold** potrà essere un nome sconosciuto ai lettori di questa rivista, ma è un'autentica icona del pomp rock, quel magico alveo dove si incontrano l'avventurosità del progressive, la nervosa elettricità dell'hard rock e la melodiosità dell'AOR. Al suo attivo risultano, fra il 1974 e la metà del decennio successivo, tre album con gli **American Tears** (che meritano sicuramente la vostra curiosità), uno con i **Touch** (il capolavoro omonimo del 1980, l'anno in cui questa band si esibì assieme a gente come Rainbow, Scorpions e Judas Priest nel primo, storico, *Monsters of Rock* inglese sul palco di Castle Donington) e ancora tre con i **Drive She Said**. Ma il disco che non dovete assolutamente perdervi è l'unico, eponimo parto (1969) dei newyorchesi **Valhalla**, prima band professionale del nostro: la proposta è un ardito trait d'union fra l'hard dai richiami latini quasi Santana-style (paradigmatici in tal senso il break di organo su *I'm Not Asking* o la chiusura percussiva di *Hard Times*), le rilassate intuizione psichedeliche di *Ladies In Waitin'*, *JBT* e il puro sinfonismo di *Deacon* e dell'ambiziosa *Overseas Symphony*. Le tracce più hard sono decisamente grintose se rapportate alla loro epoca, ma VALHALLA mette in mostra anche una certa attitudine progressiva (sentite ad esempio *Conceit*) non esattamente abituale per una band americana. Persi per strada i comprimari, Mangold farà una carriera importante quantomeno come eroe di seconda fascia, collaborando anche con **Michael Bolton** prima della sua svolta pop; questo però resta il suo progetto più heavy e progressivo, stilisticamente accostabile a

giganti come **Vanilla Fudge**, primissimi **Uriah Heep**, o a dei **Procol Harum** in overdose di testosterone.

RAMATAM

Ambizioso supergruppo assemblato a fine 1971 dall'ottimo chitarrista **Mike Pinera**, reduce dall'esperienza con gli eccellenti **Blues Image** (presente sull'omonimo esordio del 1969 e nel successivo OPEN del 1970, anche se non riportato in copertina, tra rock, psichedelia e blues) e dal primo scioglimento degli **Iron Butterfly** (c'è lui a dettar legge sul loro album migliore, METAMORPHOSIS del 1970), assieme a **Mitch Mitchell**, pluridecorato batterista degli **Experience** di Jimi Hendrix. Eppure i due, assieme al bassista **Russ Smith** e al tastierista **Tommy Sullivan**, che si dividono con Pinera le parti vocali, fanno da sparring partner all'autentica attrazione della band, la chitarrista transgender **April Lawton**, nata uomo con il nome di **Gregory Ferrara**. L'esordio RAMATAM, prodotto da **Tom Dowd**, viene rilasciato dalla Atlantic l'anno seguente. Mette in mostra un hard rock caratterizzato da parti vocali bluesy ed alcoliche, sezione ritmica fantasiosa, costante presenza dei fiati (peraltro non accreditati nelle note di copertina) e qualche sezione di virtuosa chitarra solista di April, cui un precocemente demotivato Pinera sembra quasi voler cedere il passo. Segnalato che, paradossalmente, i pochi brani senza la sezione fiati sono fra i più leggeri (*Changing Days* sembra fare il verso ai Poco), non mancano episodi assai godibili, e ben prodotti dal veterano Dowd (Eric Clapton, Allman Brothers Band, incluso nel 2012 nella Rock and Roll Hall of Fame), quali *Wayso*, la torrenziale *Can't Sit Still* o l'obliqua, e a suo modo progressiva, *Strange Place*. Un buon disco quindi, seppur lontano dalla zona capolavoro, dopo la cui uscita Sullivan e la Lawton vengono abbandonati dai colleghi, pubblicando in trio nel 1973, con il nuovo batterista Jimmy Walker, l'ancor gradevole IN APRIL CAME THE DAWNING OF THE RED SUNS (si noti il gioco di parole nel titolo con il nome della chitarrista), ancora puntellato dai lunghi e rabbiosi guitar solo della leader.

Copertine album e pubblicità dei RAMATAM.

Con echi di Allman Brothers Band e Bloodrock, gli Alamo di Memphis pubblicarono un solo Lp omonimo nel 1971.

ALAMO

Band assemblata a Memphis da musicisti che si erano già fatti le ossa negli anni Sessanta, particolarmente il chitarrista **Larry Raspberry** con i **Gentrys** e il tastierista **Ken Woodley** tra le fila dei **Paris Pilot**. Firmano per la generosa Atlantic e realizzano un solo album omonimo nel 1971. Si tratta di un bel lavoro di hard rock che senza trascendere nell'impatto si mantiene comunque ben distante da soluzioni soffici per ingraziarsi il mainstream, anche se la dilatata *Soft And Gentle*, quantomeno nel titolo, sembrerebbe spingerci verso convinzioni opposte. Le chitarre sono graffianti, la scrittura è all'altezza, ma i punti di forza sono nell'organo Hammond pastoso e nelle parti vocali molto 'nere', entrambi a cura del dotato Woodley, tanto da richiamare a tratti nel risultato una versione più aggressiva e meno legata alla jam dell'**Allman Brothers Band**, oppure, se vogliamo attenerci a un profilo più umile, dei **Bloodrock**. *Question Raised, Bensome Changes, Get The Feeling…* inutile tirarla per le lunghe con troppi titoli, tutti i brani dell'album sono di ottimo livello… se l'hard rock è il vostro pane quotidiano e una lieve inflessione sudista non vi dispiace, allora dovete assolutamente portarlo a casa.

«THE GOSPEL ACCORDING TO ZEUS (1970) dei Power of Zeus è un'autentica bomba Molotov, concentrato di potentissimo hard rock nel quale le prestazioni di chitarra, batteria e organo Hammond sono davvero potenti»

INSIDE SUN SUPREME

Il volo dell'Ibis verso il sole… così può essere sintetizzato l'album del 1974 dei fuoriusciti dai New Trolls, ricco di riferimenti al loro passato e alla scena progressive rock britannica.

Testo: **Riccardo Storti**

Non c'è **Ibis** senza **New Trolls**, infatti per comprendere la storia dei primi è necessario rifarsi anche alle questioni legali riguardanti il primo scioglimento dei secondi. Nel 1973 una parte della band (**Nico Di Palo**, **Maurizio Salvi**, **Gianni Belleno** e **Frank Laugelli**) pubblicano CANTI D'INNOCENZA CANTI D'ESPERIENZA e, in attesa che un giudice stabilisse chi potesse utilizzare il nome New Trolls, si propongono come **Nico, Gianni, Frank e Maurizio** con l'emblematica (e polemica) copertina illustrata da un punto interrogativo bianco su campo nero. Attenzione, perché nel frattempo **Vittorio De Scalzi** (che si era già allontanato dal gruppo madre durante le sessioni di UT alla fine del 1972) non solo aveva dato vita a una label indipendente (Magma), ma aveva radunato a sé diversi amici/musicisti (tra cui **Giorgio D'Adamo**, già fuori dai giochi dopo il CONCERTO GROSSO PER I NEW TROLLS, 1971) per pubblicare NEW TROLLS ATOMIC SYSTEM (1973).

Torniamo ai quattro del punto interrogativo: alla ricerca di un nuovo nome si penserà di farlo decidere ai lettori di «Ciao 2001», con tanto di inserzione e foto pubblicitaria, sul numero del 26 agosto 1973.

Una mossa per accentuare una visibilità già ben attiva, però, alla fine, la scelta del nome sarà effettuata da Maurizio Salvi, appassionato studioso di cultura egizia: Ibis, l'uccello simbolo di Akh, la forza divina. Il gruppo è di stanza a Rimini, visto che si affiderà al management di Bevitori e Galli, i patron del popolarissimo Altro Mondo Studio di Rimini.

Intanto Belleno abbandona la compagnia per dedicarsi a un progetto quasi solistico (**Johnny & the Tritons**), quindi per gli Ibis parte la ricerca per un nuovo batterista, possibilmente inglese, per aprirsi al mercato internazionale. L'opzione, all'inizio, ricade su **Clive Bunker** (ex Jethro Tull), che, però, rifiuta l'offerta; sarà proprio lui a spronare gli Ibis ad affidarsi a un nome forte, quello di **Ric Parnell** degli Atomic Rooster.

Piccola parentesi: Salvi mi ha raccontato che in quel periodo De Scalzi e D'Adamo avevano tentato un riavvicinamento per proporre una *reunion* dei New Trolls, ma non se ne fece nulla.

Nel 1974 esce formalmente il primo disco degli Ibis, SUN SUPREME, ma, dopo l'estate si registra la prima defezione, quella di Parnell che decide di tornare in Inghilterra per altre esperienze (tra cui quella con i Nova di Elio D'Anna e Corrado Rustici per WINGS OF LOVE e SUN CITY, registrati negli Stati Uniti tra il 1977 e il 1978). La line-up subisce un rimaneggiamento con l'arrivo di due componenti della band locale **Forum Livii**: il batterista **Pasquale Venditto** e il chitarrista **Renzo Tortora** detto "Pitone" (impiegato anche al flauto traverso).

Il gruppo si mette a lavorare, pubblica un 45 giri (*Passa il tempo* / *Noi*), ma a ottobre se ne va anche Salvi, un po' per divergenze con il management, un po' perché desideroso di rimettersi a studiare e conseguire il diploma di Conservatorio.

La band prosegue e all'inizio del 1975 dà alle stampe il secondo album (IBIS) riscuotendo un discreto successo anche con un 45 giri (*Dedicated to Janis Joplin* / *Movin' on*). Nell'aria, però, la voce del ritorno dei New Trolls si fa sempre più insistente tanto che, negli ultimi mesi del 1975 gli Ibis si sciolgono.

FABIO D'AMATO

Frank Laugelli al teatro Politeama di Palermo per il 1° Concerto di Musica d'Avanguardia (1973).

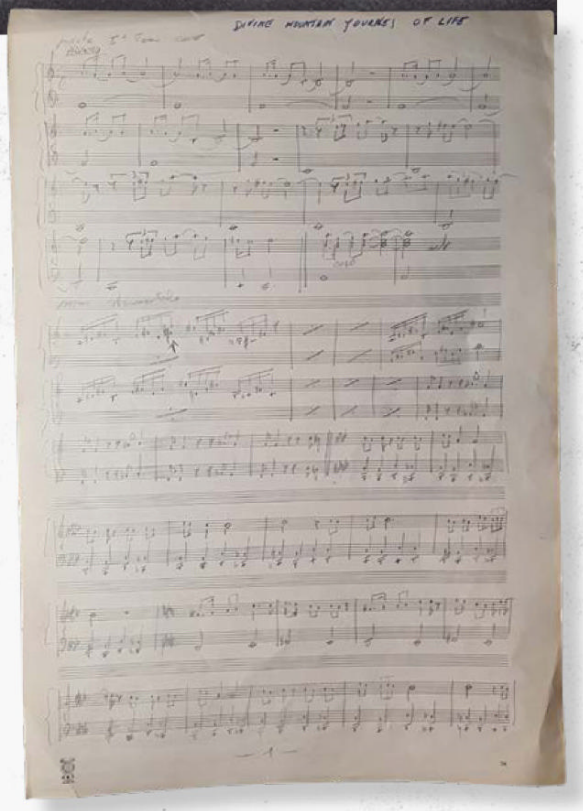
SUN SUPREME

ANALISI DEL DISCO

L'album venne registrato presso lo Studio Phonogram di Milano (in piazza Cavour) alla fine del 1973 e pubblicato dalla Polydor il 26 marzo del 1974.

Si tratta di un lavoro concept diviso in due macro-tracce che, partendo dal simbolismo esoterico egizio toccando influenze dall'immaginario religioso indiano, risale ai grandi interrogativi esistenziali e spirituali dell'uomo.

L'ampio spazio offerto alle tastiere dimostra il notevole peso compositivo di Salvi, solido di un eccezionale parco tastiere (pianoforte, piano elettrico Fender Rhodes, Clavinet Hohner, Hammond B3, sintetizzatore ARP 2600, Minimoog, clavicembalo, Eminent, Mellotron); si tratta di un'operazione piuttosto intrigante sul piano degli impasti vocali, nobilitati soprattutto dalla timbrica originale di Di Palo che, automaticamente, richiama alle sonorità originarie dei New Trolls.



SUN SUPREME, però, resta un lavoro fortemente derivativo, dove è facile avvertire l'influenza, prima di tutto, degli **Yes**; lo stesso stile chitarristico di Di Palo lo evidenzia: abbandonata, momentaneamente, la grammatica hendrixiana, si ritaglia maggiori momenti solistici con la classica, avvicinandosi, come tocco, a **Steve Howe**; *idem* dicasi per l'elettrica, dove è presente una cura più attenta per le atmosfere pacate che non per il numero a sensazione. Anzi, la chitarra elettrica, in questa sede, concorre con le tastiere a conferire ulteriori gradazioni timbriche all'affresco generale, benché non venga mai meno il DNA rock, volto a regalare sempre, ove sia necessario, il "motore primo" del riff.

Oltre agli Yes emergono pure parecchie affinità elettive con **EL&P**, **Genesis** e **Mahavishnu Orchestra** (lo stesso Di Palo mi raccontò che allora si era avvicinato tantissimo allo studio della chitarra jazz elaborando una passione particolare per **John McLaughlin**). La sezione ritmica trova in Parnell un fuoriclasse della batteria e l'accoppiata con Laugelli mostra affiatamento e complicità: un vero peccato che la storia di questa line-up si fosse interrotta quasi bruscamente, perché i presupposti di SUN SUPREME facevano intendere che non mancasse il fieno in cascina.

Certo, all'epoca un disco costituito di due suite complesse ed elaborate, per di più tutto in inglese, lanciò, sulla carta, un messaggio ambizioso ma, al tempo stesso, pretenzioso e velleitario, quasi una sfida ai mostri sacri d'Oltremanica. Poi, se scendiamo nel dettaglio, non è proprio così: chi ha composto le musiche (Di Palo e Salvi) e assemblato i testi (Laugelli e Parnell) sapeva dove volesse arrivare. Insomma, le idee erano chiare, con i limiti anche di una produzione – ci sia consentito dirlo – così così, perché se oggi, nel 2024, ci fosse la possibilità di rimettere mano al master, be', non sarebbe male remixare tutto.

Ecco, l'unico difetto sta nel missaggio finale, non impeccabile, soprattutto laddove i suoni delle molteplici tastiere di Salvi e le chitarre sovrap-

poste di Di Palo tendono a incollarsi, agglutinandosi in una massa unica, foriera di uno spettro acustico talvolta confuso, a scapito di preziosi dettagli destinati a perdersi durante l'ascolto. Ciò, però, non lede la sostanza compositiva e creativa di una delle opere più affascinanti del progressive rock italiano.

SIDE A
Divine Mountain / Journey of Life (Swift Rivers Rushing, Flowing)

PART 1 – Vision of Majesty
Si apre con un preludio di chitarra classica tra *Giochi proibiti* e certe intemperanze ritmiche di flamenco (0'59"), poi, seguendo l'identica scansione accordale, emerge un breve coro (1'30") da cui svetta la voce acuta di Di Palo (1'58"), preludio di una sequenza leggermente più vivace (2'29"), arricchita da un piano elettrico jazzy e da una sezione ritmica soft che riprende la prima strofa.

PART 2 – Travelling the Spectrum of the Soul
A: Flow of the River of the Mind: sintetizzatori e un emersoniano Hammond (0'18") si insinuano in un percorso accidentato di note velocissime, puntellato, qua e là, dagli interventi vocali di Nico e da una sezione ritmica energica. Sono proprio gli affascinanti passaggi corali a mutare la percezione acustica del brano: il plot iniziale si basa sull'alternanza di una strofa (0'26") e un bridge (0'44") che tendono a ripetersi (tema A). A 1'36" si verifica un rallentamento scandito dalle tastiere e dalle chitarre con un andamento marziale (tema B): in questo passo Salvi avvia una tessitura orchestrale con l'Eminent, quasi una sorta di fanfara, ma a 2'33", piano piano, emerge un pedale di sintetizzatore da cui svetta, con una certa prepotenza, un assolo ipercinetico e nervoso di un Minimoog.
Di punto in bianco (3'12") un episodio di rottura su un registro grave (tema C): un ostinato terzinato cromatico dalle timbriche cupe eseguito all'unisono da basso, chitarra e Hammond, mentre il coro polifonico di Di Palo e Parnell sembra provenire da altri mondi.

B: A Magical Cavern: (da 3'51") Un interludio ipnotico e inquietante, costruito su un saltellante motivo infantile accompagnato da un trillante clavicembalo: la successione degli accordi e l'impostazione delle voci ricalca certi moduli compositivi dei **Gentle Giant**.

Maurizio Salvi su «Ciao 2001».

C: On the Edge of It All: (da 4'37") Si riparte dal tema C di *Flow of the River of the Mind* fino a quando non si giunge a un collasso (4'54") che conduce la composizione a una sorta di decomposizione scalare ascendente e discendente; di tale rarefazione rimangono solo le note arpeggiate di una chitarra acustica (5'44").
Quanto ai possibili riferimenti stilistici di questa seconda parte della suite, siamo al cospetto di uno dei rari esempi dello Yes-sound all'italiana: ce lo suggeriscono gli impasti vocali, il gioco cangiante di dinamiche, l'impostazione ritmica e un sinfonismo tastieristico e chitarristico.

A sinistra: partitura di *Divine Mountain / Journey of Life*. Sotto: Frank Laugelli (1973).

FABIO D'AMATO

PART 3 – The Valley of Mists
A: Song of the Valley Deep: Una ballata psichedelica immersa tra accordi di chitarra acustica, suoni dilatati di tastiere che simulano legni, percussioni e un canto indolente vagamente West Coast alla **Shawn Phillips**. Il tutto è retto su due accordi alternati (Mi minore 7 e Do ad9) talvolta stoppati da un passaggio scalare ascendente sui bassi (da La a Fa#). Attenzione, perché proprio questa scala ritornerà più volte nel corso di questa sezione. *Song of the Valley Deep* è l'anima armonica di tutto il movimento.

B: The Elements Clash – Storm of Life: (da 1'30") Suoni duri di chitarre distorte dietro muri sonori di tastiere. Certo, ci sono gli Yes ma verso un orientamento hard, mai disdegnato da Di Palo (riascoltatevi certi passaggi di SEARCHING FOR A LAND e di UT) con assonanze verso il prog sinfonico tedesco (**Eloy** e **Triumvirat**). Da notare l'inserimento di un insospettabile pedale di trombone in diversi punti (la prima volta si sente a 1'40" e pare confondersi con un bicordo grave di chitarra).
Il tema portante è formato dallo sviluppo timbrico di *Song of the Valley Deep* su due accordi di Mi minore e Do ad9 (alternando una battuta di 3/4 a una di 4/4) più il bridge (2'28") che tende a valorizzare l'impianto vocale del brano.
A 3'22" una breve cesura (quasi pomp rock) incardinata su due power chord (La minore e Sol maggiore) e arpeggi di tastiere, ma la finestra si chiude subito per ripartire dal tema portante, posto in risalto dagli acuti di Nico (3'54", 4'09").

PART 4 – Vision Fulfilled
A: Jungle. Rhythm Colour (Steam, Sweat, Pulse, Throb, Vibrato): le percussioni sono subito in evidenza e lasciano entrare, in crescendo, i diversi strumenti della band (un basso con il delay e una chitarra stoppata) per la definizione di un riff (0'59"), mentre la dinamica sale fino a 2'08" con la reprise di *The Elements Clash – Storm of Life* (sezione B di *The Valley of Mists*). È un prog vicino all'hard rock che mostra consonanze con spunti riconducibili a particolari esperienze anglosassoni (**T2**) o italiane (**Il Rovescio della Medaglia**, **Teoremi** e **Atlantide**).

B: Over the Crest: (da 2'57") Da un coro in reverse si arriva a un'altra ripresa sempre da *The Valley of the Mists*,

SUN SUPREME, inciso alla fine del 1973, fu pubblicato dalla Polydor il 26 marzo del 1974

questa volta, però, la ballad della parte A con l'aggiunta degli archi simulati dall'Eminent e, a chiudere, l'arpeggiato di classica che avevamo ascoltato proprio all'inizio della suite, ora con tanto di corona finale su un armonico di Mi, dopo un breve passaggio di viola a 3'12".

SIDE B

DIVINITY (Dedicated to Satguru Maharaji and His Followers)

Part 1: Basta Yes, sotto con i Genesis? Introduzione semi-orchestrale – ci sono anche un'arpa, una viola, i corni e le campane – su 4 accordi sul modo ionico di Mi maggiore (Mi maggiore, Fa# minore, Sol# minore su pedale di Mi in secondo rivolto con risoluzione su Do maggiore) intervallati da lanci sui tom per 13 battute, alla 14a battuta un accordo di chiusura (Mi maggiore), un fill velocissimo e via con una cavalcata in 6/8 di un elettrico flamenco (0'43" – tema A; Mi maggiore e Fa maggiore). Sembrano anticipazioni delle fasi più rutilanti di A TRICK OF A TAIL ma c'è anche qualcosa della Mahavishnu Orchestra (soprattutto nel basso jazz-rock di Laugelli). A 1'04" l'Eminent anticipa l'armonia del canto, ma sono pochi secondi perché si riprende con il tema A (1'24": in sottofondo il solo hackettiano di Di Palo – che avrebbe meritato maggiore evidenza nel missaggio). Curiosità: nel trambusto, Parnell perde una bacchetta (e si sente a 1'36").

Come un lampo luminoso che squarcia le nubi (1'44"), irrompe l'ariosa melodia cantata da Di Palo (tema B), frase che ad alcuni fan dei New Trolls potrebbe ricordare vagamente *Il sole nascerà*. Il metronomo si abbassa (2'06") e il brano plana verso una landa sinfonica in cui c'è una ripresa – sotterranea – del solo di Nico, mentre l'orchestra dell'Eminent modula fino a un vertice acuto (2'32"). L'apice segnala un accumulo di ten-

Sotto: ritaglio dal quotidiano «Il Lavoro» (Genova) e Gianni Belleno con gli Ibis (1973).

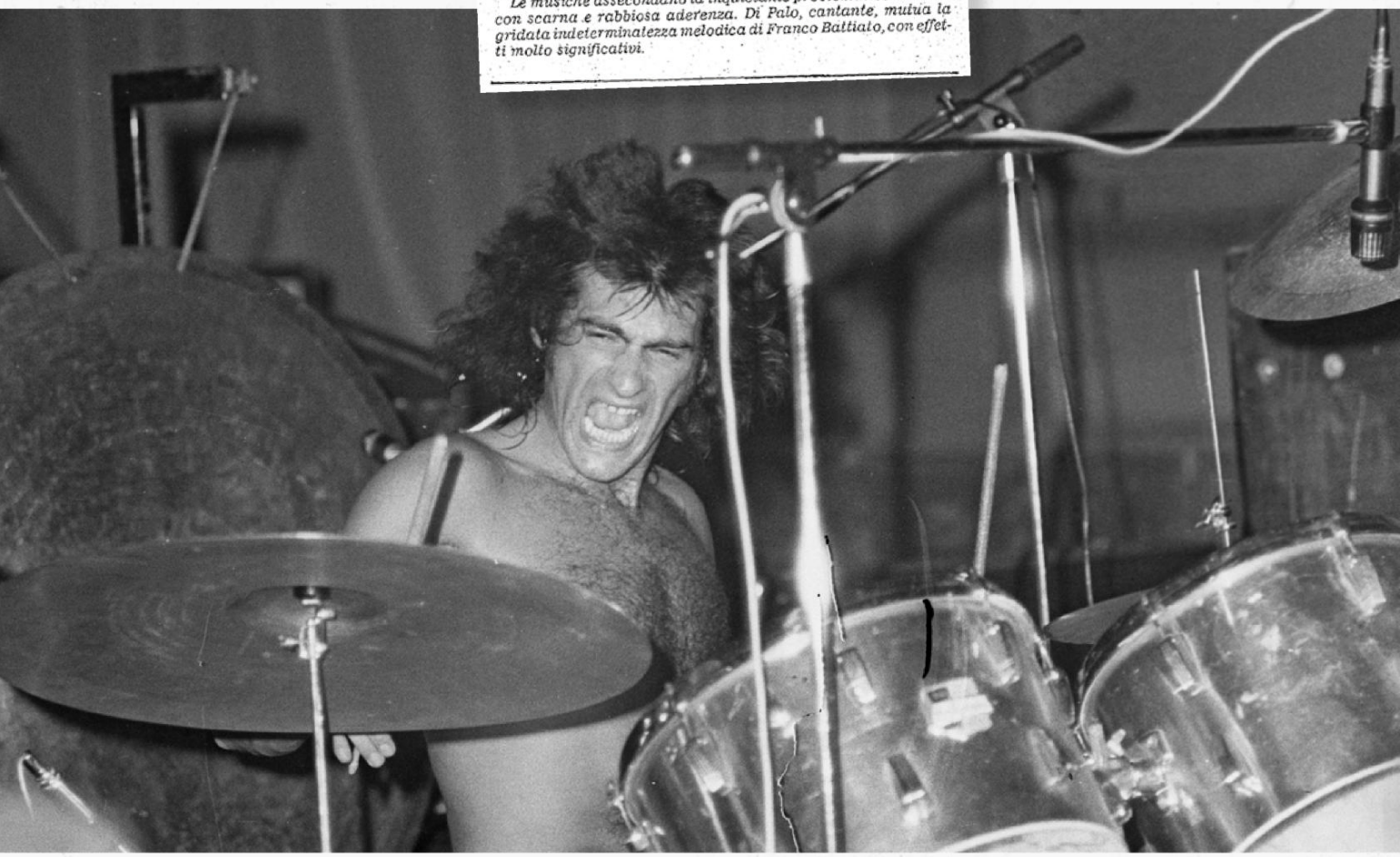
L'interrogativo di Nico Di Palo

Un grosso punto interrogativo sulla copertina: un «titolo» insolito ed enigmatico per il 33 giri che il complesso di Nico Di Palo, l'ex New Trolls, ha inciso per la Fonit - Cetra. Un disco — le canzoni sono firmate, oltre che da Di Palo, da Gianni Belleno, Maurizio Salvi, Laugelli e Dini — fortemente problematico. L'LP si divide in due parti, «Canti d'innocenza» e «Canti d'esperienza».

Nella canzone introduttiva, traspare il motivo di questo dualismo: «Un vecchio cammina in me a passi stanchi - sempre più piano - mentre un bambino lo tiene per mano correndo - più svelto del sole».

La tensione fra i due poli opposti è espressa da un piccolo stuolo di personaggi sottilmente emblematici: la signora Carolina ossia la purezza di «un'epoca andata», la piccola Simona col suo sonno ignaro e puro, e, dall'altra parte, il paradiso e la coscienza fittizia della droga, gli amori illusori che non lasciano il segno nell'animo ormai devastato dalla vita, «l'ombra della morte su ogni viso», l'inutile vagabondare in cerca di noi stessi. Chi vincerà, fra i due poli opposti? La risposta sta in quel punto interrogativo che sovrasta la copertina del disco.

Le musiche assecondano la inquietante problematica dei testi con scarna e rabbiosa aderenza. Di Palo, cantante, muta la gridata indeterminatezza melodica di Franco Battiato, con effetti molto significativi.



FABIO D'ERMILLO

INTERVISTA A MAURIZIO SALVI

Incontro Maurizio Salvi nella sua stanza delle meraviglie musicali: tastiere, spartiti, libri ma, soprattutto, l'organo Hammond B3. E la partitura dell'album. È una chiacchierata movimentata perché lui non esita a puntualizzare qualsiasi dettaglio del disco, facendo scorrere le mani sui tasti del pianoforte in modo minuzioso e preciso. Mi mostra la partitura con la passione del medico che mette in controluce una radiografia.

SUN SUPREME è un *unicum* in quanto offre sonorità non sempre rintracciabili nel prog italiano. Quali sono state le vostre fonti di ispirazione?
Intanto, tieni conto che Nico e io abbiamo portato soprattutto l'esperienza maturata negli anni con i New Trolls: un marcatore che si avverte. Inoltre era facile subire condizionamenti virtuosi. Tutta colpa di Ric Parnell che da Londra aveva portato con sé i dischi della Mahavishnu Orchestra, dei Return to Forever di Chick Corea e, per il prog classico, quelli degli Yes di RELAYER e TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS.

Mi tiri in ballo gli Yes, ma qui si percepisce anche l'influenza degli EL&P. Al tastierista allora chiedo: Emerson o Wakeman?
Emerson, senza esitazione. Certo, il tocco pianistico di **Rick Wakeman** è classico al 100%, ma la rivoluzione di Emerson, sia all'Hammond, sia ai sintetizzatori (Moog e Arp), ha segnato un'epoca. Poi, quando lo vedevo maltrattare il suo L100 a pugnalate, mi faceva innervosire non poco. Era spettacolo puro e lui comunque sapeva farlo, benché con qualche eccesso.

Torniamo a SUN SUPREME: una partitura estremamente complessa, quasi più adatta a un'orchestra che non a un gruppo rock. E, in effetti, ascoltando pare che non siate proprio soli. È una mia impressione?
Certo che non eravamo soli. Il mio parco tastiere riusciva a coprire tutto, dal punto di vista timbrico, ma, dove ho potuto, sono riuscito a fare venire in studio dei singoli orchestrali che potessero eseguire parti per diversi strumenti quali il trombone, il corno francese, l'arpa e la viola. Tutti non accreditati, ma ci sono.

I giochi contrappuntistici rimandano a uno zoccolo duro "classico" di raffinata facitura. In questo caso, quali compositori hanno influenzato di più la genesi di questo album?
Eh, sì: ci sono un bel po' di cosette che si riconducono ai soliti "noti", ovvero Bach, Mozart, Beethoven e la schiera dei "romantici". Tieni presente che, quando sono entrato nei New Trolls, ero molto giovane. Da buon apprendista avevo portato con me quegli studi che solo più tardi avrei approfondito frequentando il Conservatorio. In fondo, però, SUN SUPREME mi ha consentito di operare una prima sintesi di quel retroterra classico che era cresciuto negli anni recenti dal CONCERTO GROSSO a UT, fino a CANTI D'INNOCENZA CANTI DI ESPERIENZA.

La butto lì: l'idea di una nuova registrazione dell'album con tanto di orchestra sinfonica resta un sogno nel cassetto?
Dubito sul fatto che sia realizzabile, non tanto per questioni logistiche o tecniche, quanto per un altro motivo: a chi interesserebbe? La domanda va posta, senza troppe illusioni. Forse il mercato giapponese o coreano: come ben si sa, lì c'è ancora una curiosità molto forte per il progressive italiano. Hanno proprio una cura diversa del rapporto culturale con la musica. Ho messo mano più volte alla partitura apportando modifiche, anche in tale prospettiva, ma ritengo rimarrà un sogno nel cassetto.

Come è stato organizzato il comparto voci, al di là della centralità di Nico Di Palo?
Cantiamo tutti, soprattutto nei cori. Si dette manforte alla voce di Nico che mai come in questo disco è riuscito a raggiungere la vetta più alta per calore espressivo, controllo dell'emissione e resa esecutiva. Vai nella prima parte di *Divinity* e te ne renderai conto: io non l'ho mai sentita così limpida. Non dimenticare però che Parnell, dal punto di vista solistico, è stato importantissimo, soprattutto nella terza parte di *Divine Mountain* (*The Valley of Mists*). A tal proposito ho una curiosità: nel coro finale, oltre a me, Ric, Nico e le due coriste che ci accompagnavano nei concerti, si sono aggiunti quattro turnisti afroamericani della Polygram incontrati casualmente in ascensore e reclutati sul momento.

SUN SUPREME ha un difetto: il missaggio. Non ritieni che alcune parti risultino pasticciate?
Sono d'accordo e comunque spezzo una lancia a favore di **Pino Ciancioso** (Jumbo, Latte e Miele, Mauro Pelosi) che ha fatto del suo meglio. Il problema erano in parte i tempi: strettissimi. Mica eravamo i Beatles a Abbey Road: registrare in studio costava e il budget era limitato, così, alla fine, il missaggio ha subito un'approssimazione che non fa affatto onore alla qualità compositiva dei brani. Nel dettaglio aggiungerei che mancava comunque ancora una valida conoscenza tecnica del 16 piste.

Alcuni critici puntano pure il dito sul solo di batteria di Parnell: fu solo un riempitivo?
Suvvia, non scherziamo. Ric era un batterista attento, scrupoloso, quasi maniacale: ogni colpo non era mai casuale. Certo, è lungo, è un segno dei tempi che ricalca quanto accadeva nei live (dove non mancava mai) ma è di una qualità musicale non comune. La sua è una batteria che parla e canta.

A proposito di concerti, come fu gestito SUN SUPREME dal vivo?
Lo suonavamo tutto dalla prima all'ultima nota. Purtroppo lo eseguimmo poco rispetto alle aspettative e fu un peccato perché non riuscimmo a fare sì che il nostro potenziale musicale si diffondesse il più possibile. Senti un po' qua…

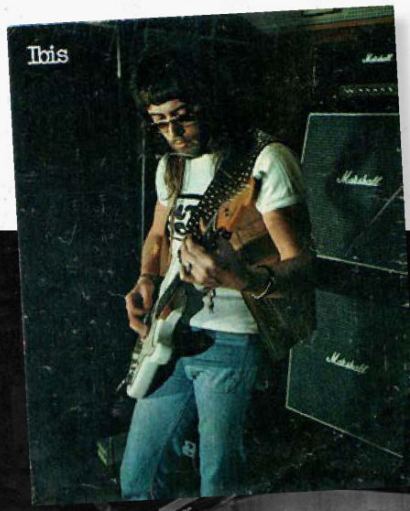
E parte un brano live da un concerto all'Altro Mondo di Rimini. Una registrazione amatoriale alla buona ma, al di là della bassa qualità dell'audio, il messaggio arriva forte e chiaro: gli Ibis erano proprio un'inarrestabile macchina da guerra con un tiro degno delle migliori band d'Oltremanica.
Che cosa ti resta oggi di quell'esperienza?
Quando sono uscito dagli Ibis avevo ventidue anni e la mia vita mutò: il conservatorio, il teatro e tanto altro ancora. La mia esperienza non è quella di altri: è un biglietto scaduto. Sta di fatto che i tempi sono cambiati, mi rimane il ricordo di quel ragazzo che adesso non c'è più e che mi capita di intravedere lontanamente allo specchio.

Che cosa consiglieresti a un ragazzo che oggi volesse avvicinarsi con curiosità a SUN SUPREME?
Di farlo alla sera, prima di coricarsi, indossando un bel paio di cuffie, e rilassarsi con *Divinity* per spiccare il volo.

Nell'album ci sono retaggi di Bach, Mozart, Beethoven e dei compositori "romantici"
Maurizio Salvi

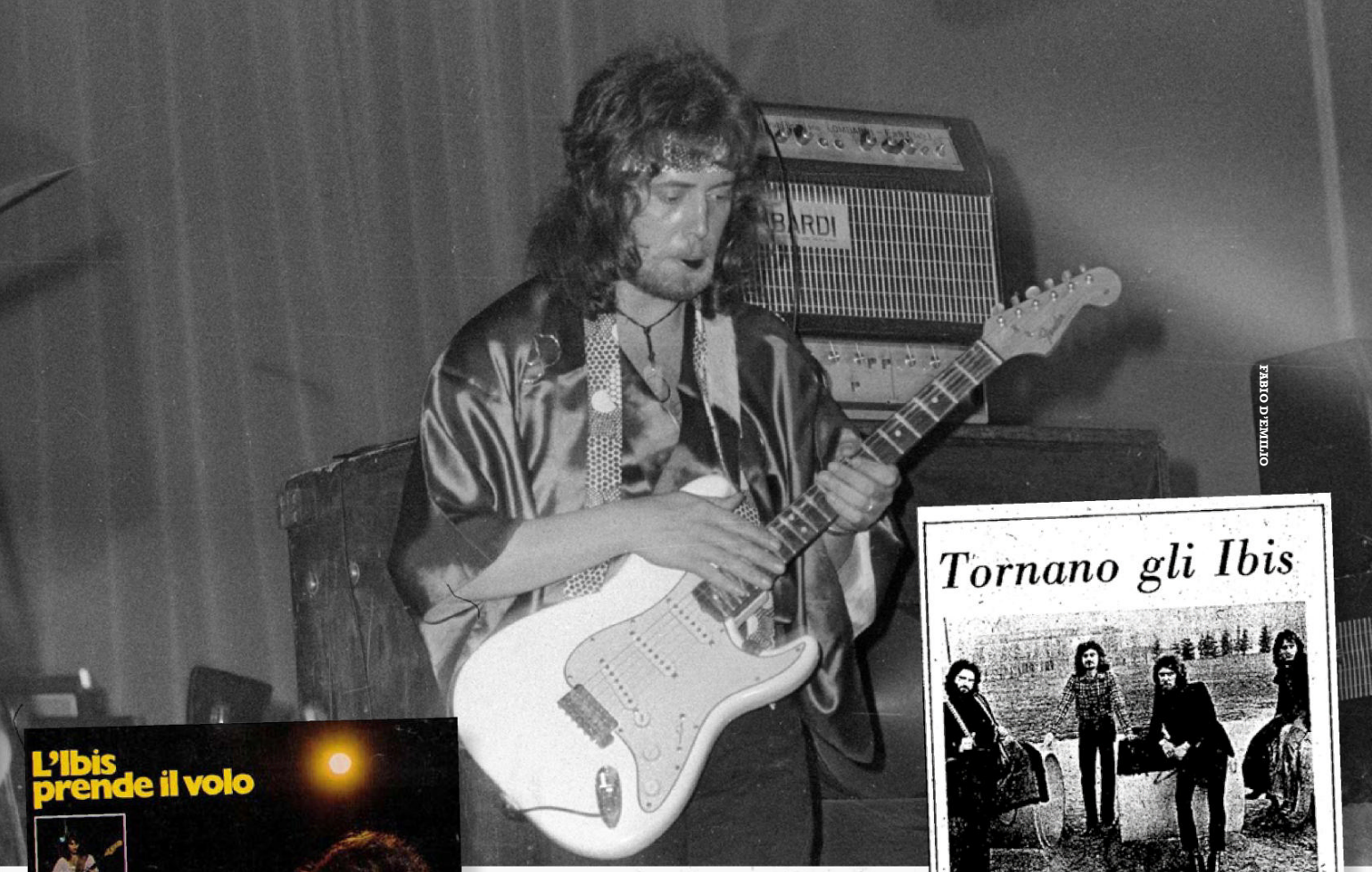
sione, liberata dalla ripresa del tema A (3'00") che apre a un solo di Minimoog di Salvi verso la chiusa finale.

Part 2: Ingredienti: frasi velocissime (pianoforte e tastiere – Eminent e Hammond), giochi tra synth e percussioni e un chilometrico solo di batteria: siamo nel territorio di Emerson e dintorni. A 0'28" un episodio in 3/8 in cui un paio di riff dissonanti di chitarra fa da base (insieme a basso e batteria) a un intervento pianistico bartókiano ricco di barbarismi, stimoli percussivi e un ossessivo accordo marcato (Do sospeso 4a più 5a con basso di La bemolle). Oltre agli EL&P, in questo caso, si evidenziano agganci stilistici con **Banco del Mutuo Soccorso**, **Balletto di Bronzo**, **Pholas Dactylus** e **Refugee** di Patrick Moraz.
A 1'57" restano un paio di pigolii dell'ARP2600 (programmato da Di Palo) e le bacchette di Parnell che rubano la scena con un assolo di batteria per i successivi cinque minuti. Una gara a distanza con **Carl Palmer** – toh, anche lui ex Atomic Rooster! – che in *Tank* dall'album di esordio del trio inglese, comunque, non sforò i tre minuti? Battute a parte, la questione dei soli di batteria negli album degli anni Settanta ha scatenato non poche diatribe tra gli appassionati. Semplice riempitivo o ostensione del catalogo tecnico del drummer? L'ardua sentenza ai posteri. Ad aggiungere qualche specifica, ci si può limitare a mettere in luce indubbie capacità sul controllo della dinamica e su una variabilità timbrica tra i vari elementi del set, più figlia di un disegno or-



Maurizio Salvi con gli Ibis al 1° Concerto di Musica d'Avanguardia (teatro Politeama di Palermo, 26/27 maggio 1973). A destra: Nico Di Palo («Ciao 2001»).

FABIO D'AMATO



FABIO D'AMICO

Tornano gli Ibis

Tornano gli Ibis, il complesso capitanato dal genovese Nico Di Palo, con un nuovo LP della Polydor. Oltre a Nico, fanno parte del gruppo un altro ex New Trolls, il calabrese Frank Laugelli, nonché il batterista Pasquale Venditto — subentrato mesi fa a Ric Parnell — e il chitarrista e flautista Renzo Tortora, proveniente dai Clifters e, all'occorrenza, suonatore anche di balalaika.

Il mutamento nella formazione hanno in qualche modo inciso sulla musica degli Ibis, che tiene presente, a monte, la lezione dei New Trolls ma, rispetto alle prove precedenti, palesa una maggior vivacità di discorso, una più insistita mutevolezza — pur nell'estrema consequenzialità — di ritmi, e una sobria ma inesausta inventiva strumentale. La voce di Nico, con quelle sue straordinarie impennate in verticale, assicura la vigile tensione del canto.

Sopra: Nico Di Palo al teatro Politeama (1973). Sotto e a fianco: ritagli del settimanale «Ciao 2001» e del quotidiano «Il Lavoro» (Genova).

ganizzato che non proprio di un'improvvisazione buttata lì per allungare la minestra.

Part 3: Rumori ambientali di fondo e percussioni fanno da cornice alla terza parte: il drumming di Parnell, adesso, è diventato leggero, sembra un cuore posto lì a fare respirare un mondo nuovo, rinato dopo una tempesta. Le campane (1'16") danno avvio a un'armonia lenta e ariosa sui quattro accordi del modo ionico di Mi maggiore (come nella *Part 1*), dominata da tenui colori tastieristici e da un tema alla chitarra, mediato dal pedale del volume (1'46"). Intanto emerge in lontananza un canto corale fino a quando non spunta la voce di Nico che riprende il tema B della prima parte. A 4'56" un trillo annuncia un nuovo solo del chitarrista che traghetta il brano verso un finale orchestrale su un accordo perentorio e definitivo di Mi maggiore, proprio come se fossimo giunti al congedo di un possente movimento sinfonico. Una mossa memore di passaggi prossimi a quelli di TALES OF TOPOGRAPHIC OCEANS degli Yes, benché questo finale richiami Genesis, Orme (FELONA E SORONA), Eloy; in realtà, però, l'impostazione in crescendo lo fa assomigliare quasi a un bolero, mentre la trazione dinamica del canto collettivo oscilla tra quella di un gospel e di un bhajan indiano.

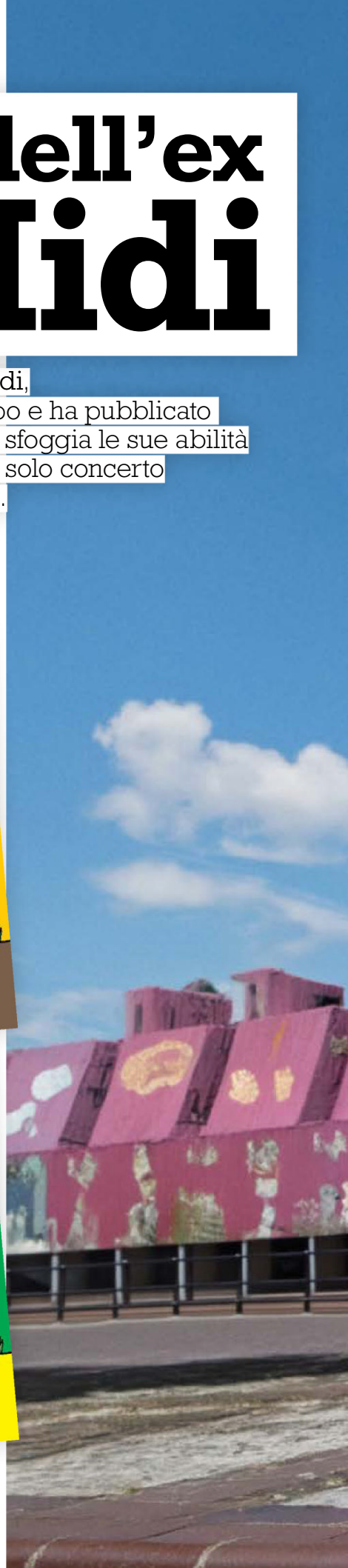
Il nuovo sound dell'ex Black Midi

Dopo l'annuncio a sorpresa della dissoluzione dei Black Midi, il cantante e chitarrista **Geordie Greep** non ha perso tempo e ha pubblicato un'ambiziosa opera prima di pezzi latin jazz prog nei quali sfoggia le sue abilità e quelle della nuova band. Il suo tour arriva in Italia per un solo concerto (lunedì 9 dicembre al Circolo Magnolia di Segrate/Milano).

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Il nome **Geordie Greep** potrà forse suonare nuovo a molti, ma quello dei **Black Midi** è probabile che sia già familiare a chi segue attentamente le dinamiche della musica alternativa moderna. Greep è stato il frontman di quella band inglese, formata da giovanissimi musicisti usciti dalla BRIT school, che in soli sei anni hanno bruciato le tappe pubblicando tre album con i quali sono diventati immediatamente un punto di riferimento per la scena post punk e avant-prog inglese, unendo appunto tipologie di generi antitetici in un collante di sperimentazione e avanguardia senza freni. I Black Midi sembravano lanciati nell'assumere un ruolo prominente in questa terra di mezzo che unisce prog e punk, vista anche la buona accoglienza che nel frattempo gli aveva riservato pubblico e critica. A dispetto di ogni previsione, invece, proprio Greep lo scorso agosto, durante una diretta Instagram e del tutto casualmente, ha annunciato la fine di quello stimolante progetto, aggiungendo in seguito la notizia dell'imminente uscita del suo primo album da solista, il 4 ottobre.

In realtà si è saputo poi che il trio formato da Greep (chitarra, voce), **Morgan Simpson** (batteria) e **Cameron Picton** (basso, voce) aveva già da tempo deciso di comune accordo di terminare l'esperienza dei BM, ma di non far trapelare nulla in proposito. Comunque le incessanti domande dei fan sul prolungato silenzio della band hanno infine fat-



«THE NEW SOUND è un groviglio complesso di prog e di inaspettati sapori latinoamericani»

to cedere Greep a sganciare la bomba, che sull'episodio ha dichiarato: "Probabilmente è stata la cosa sbagliata da fare, ma in quel momento ho pensato: 'Chi se ne frega? È finita', solo perché mi sentivo male non volevo prendere in giro tutti questi ragazzi, dare false speranze a nessuno o sembrare strano al riguardo. È meglio dirlo e basta perché, sì, la realtà è che probabilmente passerà molto tempo prima che ci siano altri concerti o altro, chi lo sa? Principalmente solo per il fatto che non sarebbe successo niente per molto tempo".

Copertina dell'album HELLFIRE (2022) dei Black Midi, ritratti in una foto dello stesso periodo.

La genesi del "nuovo suono"

Con la pubblicazione di THE NEW SOUND Greep mette in chiaro, se possibile, un'ambizione ancora più smodata e urgente rispetto al suo gruppo di origine. Nel "nuovo sound" riflette le proprie doti di ascoltatore singolare e vorace di produzioni della ECM (Editions of Contemporary Music, etichetta fondata nel 1970 da Karl Egger and Manfred Scheffner), la sua grande ammirazione per il percussionista brasiliano **Naná Vasconcelos** (Recife, 2 agosto 1944 – Recife, 9 marzo 2016) e per il suo album SAUDADES (1980), ma pure di iconiche band sudamericane degli anni Settanta (tipo gli argentini **Serú Girán**, formati nel 1978 dal tastierista/cantante Charly García, dal chitarrista/cantante David Lebón, dal bassista/cantante vocals Pedro Aznar e dal batterista Oscar Moro) sia che si tratti di prog che di latin jazz. Per registrare buona parte di THE NEW SOUND si è trasferito quindi in Brasile a San Paolo, coinvolgendo una trentina di musicisti del luogo mai conosciuti prima con i quali ha lavorato e arrangiato i propri demo in circa due giorni: "Metà di loro non sapeva parlare inglese", dice Greep, "Gli ho inviato i brani in anticipo e ho acquistato gli spartiti per gli accordi perché pensavo che non conoscessero le canzoni così bene e quindi avrebbero avuto qualcosa su cui basarsi, ma quando glieli ho dati tutti hanno detto: 'No, non ne abbiamo bisogno, conosciamo tutte le composizioni, le abbiamo imparate a orecchio'. Il bassista era l'interprete perché sapeva parlare inglese, aveva scritto i suoi spartiti e leggeva e dirigeva tutti". Queste premesse si riflettono nel "nuovo suono" con cui Greep ha deciso di cimentarsi: un groviglio complesso di prog che prende un inaspettato indirizzo pieno di sapori latino-americani tra ritmiche e armonie che richiamano salsa, samba, tropicalia, bossa nova, rumba ecc., esempi di cui *Terra* e la title-track rappresentano la svolta più lampante. La realizzazione si è trasformata in una grande jam session, dove Greep si è dimostrato molto incline nel lasciare spazio ai musicisti di aggiungere e improvvisare con il proprio gusto… naturalmente con un inevitabile taglio moderno che riprende le pirotecniche linee math rock e sperimentazioni avant-garde dei Black Midi, però con l'aggiunta di una profondità melodica e strumentale degna della maniacalità degli **Steely Dan**.

Il risultato ottenuto nelle dieci tracce di THE NEW SOUND (più la cover di **Frank Sinatra** *If You Are But A Dream* posta in chiusura) è sorprendente e spiazzante già dal singolo *Holy, Holy*: ballabile e folle mix disco-funk-salsa completamente fuori dalla traiettoria dei canoni che la musica odierna ci offre. In genere, quando un artista si presenta con un album solista, la percezione generale preventiva è che sarà un prodotto dal profilo più basso rispetto al progetto principale, ma Greep si è veramente superato nel cambiare prospettiva e abbracciare un metodo di lavoro che potesse portarlo a un nuovo livello di maturità, tanto da sospettare che la militanza nei Black Midi fosse per lui un freno, il che è paradossale visto che il trio inglese aveva fatto della libertà sperimentale il proprio cavallo di battaglia.

Eppure THE NEW SOUND sa percorrere strade ancor più avventurose e avvincenti. Il tono teatrale e sperimentale da club decadente dei BM rimane in parte su pezzi come *Walk Up*, *Through Of War* e *As If Waltz*, ma viene sopraffatto da una ricchezza di progressioni armoniche, passaggi virtuosi degni di una jazz band o improvvise svolte di fughe prog mai sfruttate in quella band in maniera così massiccia e pregna di sezioni. Senza mezzi termini, qui siamo di fronte a una resa grandiosa: lo spettro sonoro coperto, la visione musicale di Greep, l'esecuzione musicale dell'ensemble, l'organizzazione strumentale, sono qualcosa di impressionante se si pensa poi alla giovane età dell'autore. Greep: "In pratica con i Black Midi sarebbe sempre stato 'facciamo un valzer o una canzone in stile tango, musica con un leggero elemento latino, qualcosa di più groovy o qualcosa di funk'. Lo facevamo e pensavamo 'dobbiamo sporcarlo un po' per renderlo nostro', quindi non è solo suonare quel tipo di musica. Alla fine molto di ciò finiva per risultare uguale comunque. Per me qualcosa non funzionava, il lato scherzoso non andava così bene. Allora con THE NEW SOUND ho pensato, se realizzare una canzone che suona come *Billie Jean* o simile genere, suoniamola più dritta possibile, quindi in *Holy, Holy* la musica non ha quasi nulla di stupido, sciocco o postmoderno, rendendola frastornante o altro, l'abbiamo semplicemente suonata in modo naturale".

Il legame con i Black Midi

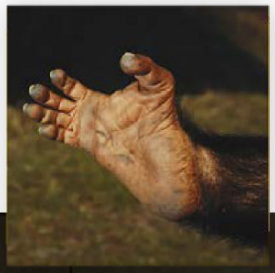
THE NEW SOUND in origine doveva essere una collaborazione tra Greep e il pianista **Seth Evans** degli **HMLTD**, che ha partecipato come membro esterno agli ultimi due album dei Black Midi, ma quando è

stato il momento di portare le canzoni sul piatto Greep ne aveva già una decina, mentre Evans solo un paio, così il progetto è diventato una cosa del solo Greep ed Evans ha preso le redini come produttore, prestando la sua voce e la sua capacità compositiva per il brano *Motorbike*, nel quale compare come ospite alla batteria anche **Morgan Simpson** dei Black Midi. Questi non sono comunque gli unici collegamenti con il precedente gruppo dato che, per ciò che riguarda il repertorio, *Blues* e *The Magician* esistevano già prima della dissoluzione BM, il secondo addirittura era diventato uno dei pezzi di punta nei loro ultimi concerti per la sua natura epico-malinconica che si snoda per oltre 12 minuti. In ogni caso THE NEW SOUND si discosta dalla vena post punk sperimentale del passato, abbracciando una direzione non tanto eclettica quanto vulcanicamente sontuosa per ciò che riguarda arrangiamenti e stratificazioni. L'ensemble messo insieme da Greep suona come una big band vintage e moderna allo stesso tempo, tipo un connubio tra **Frank Zappa** e **Frank Sinatra**, come lo stesso frontman sottolinea nelle note di copertina. In ogni passaggio o cambio di direzione sono nascosti tanti particolari timbrici che formano un corto circuito tra sonorità lounge jazz/funk anni Settanta e lo sfoggio di tecnicismo moderno, non indirizzato però al virtuosismo ma all'accrescere le potenzialità della prospettiva sonora e timbrica.

Il contenuto lirico dell'album, interpretato sempre in modo istrionico, riprende il gusto morboso di Greep per storie sordide e squallide con personaggi maschili ottusi e misogini, ossessionati dal sesso e dalla virilità, ma tutto ovviamente messo in chiave satirica e di finzione come nei Black Midi. Nonostante ciò non sono mancate critiche e fraintendimenti, cioè il risultato dell'attuale imperante "politically correct" e dell'esasperazione del prendere tutto sul serio e non arrivare a capire il target di cui Greep si fa beffe: "Ho visto un video di **Andrew Tate** in cui si vantava di come persino l'Isis guardasse i suoi clip. Questo è un mondo da cartoni animati: gli estremi folli sono ormai diventati davvero normali. Ho pensato che valesse la pena di approfondire, o almeno provare a fare canzoni che trovino tragico questo genere di cose". Se a soli 25 anni è stato capace di costruire un repertorio musicale così complesso, inconsueto per un giovane della sua età, c'è da chiedersi cosa gli riserverà il futuro per il quale, a quanto pare, il chitarrista ha già le idee chiare: "Il mio piano è di fare una cosa alla **Keith Jarrett**, avere in posti differenti un gruppo diverso di session men e appoggiarmi al fatto che non suoneremo mai allo stesso modo".

I Black Midi sono morti, lunga vita a Geordie Greep.

Copertina alternativa di THE NEW SOUND.



Copertina del singolo *I Love My Family* e foto utilizzata dalla Rough Trade Records per la promozione del singolo *Blues*.

Who's the Boy with the Lovely Hair? È il titolo dell'autobiografia di **Jakko M. Jakszyk**, personaggio musicalmente trasversale sin dalla metà degli anni Settanta (64 Spoons, Dizrhythmia con Danny Thompson e Gavin Harrison, King Crimson, The Lodge, Alice, Franco Battiato, Level 42). Il libro, di cui vi presentiamo il settimo capitolo, è stato pubblicato a ottobre dalla Kingmaker Publishing.

CANTERBURY NON È SOLO UN POSTO...

Testo: **Jakko M. Jakszyk**

A Watford c'erano un paio di ragazzi interessanti che catturavano la mia immaginazione, ed erano in qualche modo collegati al Watford Youth Theatre. Avevano preso parte ad alcune produzioni teatrali, ma da qualche tempo erano entrati nella comitiva con cui ci incontravamo al pub dopo le prove e nei weekend. Uno di loro era un tizio alto e magro, amichevole ma un po' saccente, che si chiamava Dave Carter. A quanto pare prese a cuore il mio caso e si dedicò a "educarmi". Le "lezioni" comprendevano delle folli gite attraverso un East End ancora non imborghesito, come Tower Hamlets dalle parti di Brick Lane, dove mangiavamo nei café più economici e visitavamo delle minuscole librerie po-

litiche arroccate in vecchi edifici, nascoste dentro piccole stanze in cima a delle scale pericolanti. Vendevano volumi come *The Little Red School Book* e altre pubblicazioni che stimolavano le riflessioni sui comportamenti socialmente codificati. Era tutto molto eccitante: nuovi mondi inesplorati si aprivano davanti a me.

Una parte del percorso educativo di Dave riguardava anche l'ambito musicale. Ad esempio, la scena di Canterbury: un gruppo di musicisti provenienti dalla stessa città che componevano canzoni influenzate dal jazz e dalla psichedelia. Dave mi prestò due dischi da ascoltare e assimilare: VOLUME TWO dei **Soft Machine** e IN THE LAND OF GREY AND PINK dei **Caravan**. E io li ascoltai e li assimilai. Mi piacquero tantissimo. La musica aveva un sound tipicamente britannico e i cantanti cantavano con un perfetto accento inglese – cosa che ho sempre apprezzato – testi i cui argomenti erano distanti dalla solita ossessione adolescenziale per le ragazze e le conseguenti pene d'amore. I pensieri esposti erano i più vari, stravaganti e divertenti, commoventi e sciocchi, quasi uno *stream of consciousness* ma al tempo stesso seri e profondi. Ne fui completamente conquistato.

Da quel momento, ascoltai qualsiasi cosa Dave mi consigliasse. Era come scoprire delle mete nascoste. La musica divenne una questione personale. Così quando mi parlò di una nuova band che a suo avviso era strabiliante, avevo già l'acquolina in bocca. Si chiamavano, in modo decisamente bizzarro, **Henry Cow**. Avevano appena composto ed eseguito dal vivo le musiche per *Le Baccanti* di Euripide al Palace Theatre, ma purtroppo me l'ero persi. Fortunatamente non dovetti attendere a lungo per poterli ascoltare in concerto. Dave era rimasto così colpito da ingaggiarli per una data alla Watford Grammar School for Boys, venerdì 9 marzo del 1973. Ovviamente ero lì per godere di quello che Dave definiva il vertice assoluto di questo nuovo genere musicale. Non rimasi certo deluso. È difficile descrivere quanto fu emozionante. Sul palco c'erano un gruppo di strani musicisti che avevano tutti dei leggii davanti a loro: una band rock che legge la musica? Non avevo mai visto nulla del genere. E la musica che suonavano era sorprendente. I **King Crimson** all'epoca eseguivano delle composizioni che erano estremamente complesse, paragonate alla maggior parte delle altre band rock, ma questo era qualcosa di diverso, una sorta di musica elettrica da camera. Le partiture erano ben congegnate e intricate. Non avevo mai ascoltato nulla di simile. Fu eccitante, commovente, disorientante.

La band presentò il suo set di un'ora senza interruzioni. Ogni composizione sembrava collegata alla successiva attraverso momenti di improvvisazione libera, rumorismo e note sparse, cambi di accordi atonali e l'abbandono di qualsiasi struttura o convenzione. Era tutto completamente nuovo per me. Proprio quando la tensione della deriva avant-garde raggiungeva l'apice, si tuffavano in sezioni estremamente codificate e intricate. È diffici-

Sopra: copertina del libro autobiografico sulla vita di Jakko Jakszyk, edito dalla Kingmaker Publishing.

le descrivere quanto sembrasse straordinario e quanto ne fui scosso: diventarono immediatamente la mia nuova band preferita.
Da quel momento monitorai costantemente la stampa musicale in cerca di riferimenti agli Henry Cow, cercando disperatamente notizie di un nuovo album o di qualche concerto nei dintorni. Parteciparono alla trasmissione radiofonica di **John Peel** sulla BBC e li ascoltai nel mio letto con la radiolina incollata all'orecchio, sotto le coperte, dato l'orario in cui andava in onda. Mi muovevo in tutta Londra e nelle aree circostanti per assistere ai loro concerti: se il posto era raggiungibile con i mezzi pubblici, ero il primo della fila. Li vidi anche durante i numerosi festival gratuiti che si tennero nella contea londinese negli anni Settanta. Mi misi in fila davanti ad Harlequin Records, a Watford, per acquistare il loro primo album, LEG END.
Anche a scuola la mia ossessione per gli Henry Cow divenne leggendaria. Dato che ero riuscito a convincere alcuni amici ad accompagnarmi a un loro concerto, si era sparsa la voce che erano da evitare come la peste e che non suonavano musica che potesse definirsi tale. Ma d'altro canto in quel periodo le classifiche erano dominate da Slade, T. Rex e Gary Glitter, quindi decisi di andare per la mia strada, come sempre. Con mio grande stupore, anche la band iniziò a notare quel quattordicenne solitario che era sempre presente ai concerti, da solo, al punto da iniziare a salutarmi dal palco. Incredibile. La mia band preferita in assoluto che mi saluta dal palco!
Un giorno, nel maggio del 1974, presi l'autobus per St. Albans, dove gli Henry Cow si esibivano insieme ai **Principal Edwards Magic Theatre**. La mia nuova ragazza mi diede buca, convinta che quel tipo di musica non facesse al caso suo, così ancora una volta andai da solo. Incredibilmente, neanche la possibilità di assistere al mio saluto dal palco da parte della band riuscì a convincerla ad accompagnarmi. Perso nello spettacolo, non mi resi conto del trascorrere del tempo. Solo quando uscì dal College in cui si era tenuto il concerto, realizzai che avevo mancato l'ultima corsa dell'autobus per tornare a casa. Non avevo assolutamente nessuna idea di come fare; l'unica possibilità era farsi quattordici miglia a piedi. Improvvisamente un grande pulmino si fermò un centinaio di metri davanti a me. Nella foschia della sera, un tizio scese e iniziò a camminare verso di me. Con mia somma sorpresa, si trattava di **Chris Cutler**, lo straordinario ed esuberante batterista degli Henry Cow. La band mi aveva visto camminare da solo lungo la strada buia e si era sentita in dovere di controllare se fosse tutto ok. Dissi a Chris che avevo perso l'ultimo autobus per tornare a casa. Lui mi chiese dove vivessi e gli risposi che la mia abitazione era dall'altra parte di Watford. Mi chiese di aspettare e tornò indietro al furgone. Poco dopo mi chiamò facendomi cenno di avvicinarmi: "Ti diamo un passaggio noi". Era davvero una cosa pazzesca! Mi arrampicai dentro il furgone e mi presentai agli altri musicisti, di cui ovviamente già conoscevo a memoria i nomi, ringraziandoli copiosamente. Chris mi disse che prima dovevano mangiare. Nel corso della mia vita sarei diventato un grande appassionato del cibo indiano, ma il mio primo pasto indiano in assoluto fu al Mumtal di London Road a St. Albans, in compagnia (e ospite) degli HC. Dopo cena mi accompagnarono fino a casa a Durrants Drive, Croxley. Più per cortesia che per altro, chiesi ai ragazzi se volessero entrare a prendere una tazza di tè. Come se non fosse già stata una serata abbastanza surreale, risposero di sì! Si accomodarono in soggiorno. I miei genitori dormivano al piano di sopra, mentre io me ne stavo tremante in cucina a preparare il tè per la mia band preferita!
Qualche tempo dopo ho avuto la possibilità di conoscere molto bene il bassista e compositore del gruppo, **John Greaves**. Nel 1987 mi sono ritrovato a registrare un album a New York per la Island con i **Lodge**, band di cui facevano parte sia Greaves che lo straordinario **Peter Blegvard** (Slapp Happy). Registravamo in uno studio vicino Central Park che si chiamava Eras e alloggiavamo tutti nel loft di Peter, nella zona del Financial District. Una sera, al termine di una dura giornata di lavoro in studio, ci stavamo rilassando con un po' di cibo indiano da asporto e qualche bicchiere. È sta-

Da sinistra con Allan Holdsworth (2013), Robert Fripp (2018) e con Ted Emmett e Keith Deal (insieme vinsero il Melody Maker's National Rock-Folk Contest nel 1975).

King Crimson nel 2018.

to solo allora, nonostante ormai conoscessi John da anni, che decisi di tirare fuori la storia della prima volta in cui avevo mangiato indiano. "Ti ricordi quel ragazzino che era sempre presente a tutti i concerti degli Henry Cow, a tal punto che avete iniziato a salutarlo dal palco?". John rimase un attimo sorpreso, prima che gli tornasse in mente la scena. "Oh sì, me lo ricordo. Veniva sempre a vedere i nostri concerti da solo. Perché me lo chiedi? Lo conosci?". "Ero io, John". Non solo non riusciva a crederci, ma non capiva come mai non glielo avessi mai detto prima.

Ventisei anni dopo, nel 2013, ero a casa con i miei figli perché Amanda, la mia ex moglie, era uscita. Mi ero seduto per guardare la tv con un bicchiere di vino, quando mi arrivò una notifica sul telefono. Era l'avviso di un nuovo follower su Twitter. Stranamente non si trattava del solito uomo di mezza età, ma di una donna, oltretutto giovane e bella. Nancy Sorrell… avevo già sentito questo nome ma non ricordavo dove. Qualche minuto dopo ricevetti un'altra notifica: era di nuovo Nancy che mi inviava un messaggio. Mi scriveva che probabilmente non ci conoscevamo, ma che conoscevo suo marito **Jim Moir**, meglio conosciuto con il nome d'arte di Vic Reeves, attore e commediografo britannico. Mi disse che Jim aveva particolarmente apprezzato il mio ultimo album solista, ma non avendo né un profilo social né un indirizzo email, le aveva chiesto di salutarmi. Il collegamento era dovuto al fatto che in THE BRUISED ROMANTIC GLEE CLUB, mio album solista del 2006, avevo destinato uno dei due Cd alle cover, tra le quali figurava anche un brano tratto dal primo album degli Henry Cow, LEG END, ovvero *Nirvana For Mice*. Proprio nello stesso periodo, Jim era stato ospite della trasmissione della BBC dedicata ai dieci brani da portare sull'isola deserta e uno di quelli che avevano trasmesso era stato proprio *Nirvana For Mice*. Meravigliato dalla sua scelta, gli avevo dedicato la mia cover e gli avevo inviato una copia dell'album tramite il suo management, senza peraltro ricevere risposta. Da allora erano passati sette anni. Concludemmo la nostra conversazione quando Nancy mi avvisò che lei e Jim stavano per guardare l'ultimo episodio di *Hebburn*, una serie tv ambientata nel Nord Est dell'Inghilterra con Jim tra i protagonisti. Mi misi anche io a vederla, riflettendo divertito e meravigliato sulle tante connessioni che si erano create. Quando la puntata era finita, Nancy mi scrisse di nuovo per dirmi che a Jim avrebbe fatto piacere fare due chiacchiere con me non appena avessi avuto un po' di tempo libero, e mi diede il suo numero di telefono. Inutile dire che, grazie anche a un paio di bicchieri di vino in corpo, trovai subito un momento libero. Chiamai Jim e parlammo del più o del meno, principalmente di musica e del mio coinvolgimento nei King Crimson come cantante e chitarrista. Mi spiegò che un suo amico, Mark Benton, mio fan, era contento del mio ingresso nella band. Stavamo parlando proprio di "quel" Mark Benton? L'attore? Esattamente.

In seguito con Jim ci siamo visti un paio di volte per bere qualcosa insieme e quando nel 2014 gli Henry Cow hanno annunciato la loro *reunion* dopo trentasei anni per alcuni concerti, non ho avuto alcun dubbio sulla persona a cui chiedere se volesse venire con me. Così il 21 novembre, dopo aver cenato insieme, abbiamo preso posto nelle prime file del Barbican Theatre di Londra. Alla fine della prima parte dello spettacolo, John Greaves mi ha visto e mi ha salutato dal palco, chiedendomi se avessi già i pass per il backstage. Li avevo. Alla fine del concerto ci siamo ritrovati nei camerini e John mi ha abbracciato calorosamente. "Lo sai", mi ha detto, "Sono di nuovo sul palco con gli Henry Cow dopo oltre trent'anni e mi tocca ancora salutare lo stesso ragazzo presente in platea!"

Jakko nel 2020.

VIAGGIO NEL TEMPO

Il settimo album dei **Barock Project**, TIME VOYAGER, affronta lo scorrere del tempo in un brillante concept di settanta minuti suddiviso in dodici brani. Ne abbiamo parlato con il leader della band, **Luca Zabbini**.

Testo: **Paolo Carnelli**

I Barock Project sono: Alex Mari (voce), Francesco Caliendo (basso), Marco Mazzuoccolo (chitarre), Eric Ombelli (batteria) e Luca Zabbini (tastiere, chitarre, basso e voce).

George Orwell, nel suo celebre romanzo *1984*, scriveva: "Chi controlla il passato controlla il futuro. Chi controlla il presente controlla il passato". Una frase che ha una risonanza profonda anche nel mondo attuale: la storia, in fondo, è una costruzione che può essere interpretata e reinterpretata, e chi ha il potere di definire il passato può orientare le prospettive e le scelte future. Proprio il costante confronto con l'eredità musicale del passato è alla base della proposta musicale, ormai ventennale, dei **Barock Project**, come conferma il polistrumentista e leader della band **Luca Zabbini**: "Con i BP fondiamo elementi del passato, come la musica classica o il rock progressivo degli anni Settanta, con un linguaggio moderno, creando così una connessione tra epoche diverse".

Come è nato il concept di TIME VOYAGER?

Il concept è nato dall'idea di esplorare il tempo come elemento fluido, capace di collegare passato, presente e futuro. Il tema del viaggio nel tempo mi ha sempre affascinato, soprattutto per le sue implicazioni filosofiche e personali. Volevo raccontare una storia che non fosse solo fantascientifica, ma che esplorasse le connessioni umane con i ricordi, le esperienze e la percezione del cambiamento.

Che rapporto hai con il concetto di tempo e con quello di storia?

Ho sempre avuto un rapporto riflessivo con il tempo. Come musicista, sono consapevole di come plasmi il nostro percorso artistico e umano. Ogni mio brano è il risultato di un momento unico che racchiude ispirazioni, emozioni e idee di quel preciso istante. Contemporaneamente la storia e la musica del passato sono fondamentali per capire il presente e immaginare il futuro. Questo mi ha portato a concepire un album che invita l'ascoltatore a riflettere su come il tempo ci influenza e su come possiamo viaggiare attraverso di esso, sia emotivamente che intellettualmente. Tutto questo grazie anche al prezioso aiuto di chi ha curato i testi, come Antonio De Sarno e Giorgio Franceschetti.

Nella discografia del progressive rock (e non solo) sono stati realizzati molti concept album. Ce n'è qualcuno che ti ha ispirato in maniera particolare durante l'ideazione di TIME VOYAGER?

Devo citare THICK AS A BRICK dei **Jethro Tull**. È un'opera che ho sempre ammirato per la sua coerenza tematica, la genialità della scrittura e la capacità di raccontare una storia attraverso un'unica, lunga composizione.

«FONDIAMO ELEMENTI DEL PASSATO, COME LA MUSICA CLASSICA O IL ROCK PROGRESSIVO DEGLI ANNI SETTANTA, CON UN LINGUAGGIO MODERNO, CREANDO UNA CONNESSIONE TRA EPOCHE DIVERSE»

Sono molto affascinato anche dalle colonne sonore cinematografiche, e *Blade Runner* di **Vangelis**, nel caso di TIME VOYAGER, è stata un'altra grande fonte di ispirazione. L'atmosfera che l'ex Aphrodite's Child riesce a creare è unica: quel misto di futurismo, malinconia e profondità emozionale ha sempre avuto un forte impatto su di me. Lavorando a TIME VOYAGER ho cercato di bilanciare la coerenza narrativa tipica di THICK AS A BRICK con la capacità evocativa e atmosferica di *Blade Runner*. Al contempo le influenze sono dettate dai miei ascolti di una vita, perciò si possono sentire riferimenti anche a The Beatles, Steely Dan, Queen o Toto.

Si dice spesso che tra l'universo progressive e la musica classica ci sia un legame particolare: quali ascolti consiglieresti a un appassionato per avvicinarsi al mondo classico?
Essendo il progressive nato da una cultura prettamente europea, tra questi due mondi esiste un legame molto forte, specialmente per via della complessità compositiva e delle strutture armoniche che spesso li accomunano. Per avvicinarsi alla musica classica, potrei suggerire *La sagra della primavera* di Stravinsky, capolavoro che ha influenzato la classica moderna e molti compositori/musicisti prog. Le sue ritmiche complesse e le armonie audaci sono un ponte naturale verso chi ama il progressive. Consiglierei anche qualsiasi opera di Béla Bartók: la sua capacità di mescolare il folklore con una struttura compositiva rigorosa è incredibile e risuona particolarmente bene con le sensibilità progressive. Infine, ma non per ultimo, i *Concerti Brandeburghesi* e i *Concerti per pianoforte e orchestra* di Bach, in cui si può apprezzare la purezza dell'architettura musicale. Bach è una fonte d'ispirazione per chiunque ami le strutture articolate, e la sua influenza si sente in molti brani di progressive rock.

Recentemente abbiamo dedicato la cover story di «Prog Italia» ai Queen e all'approccio sinfonico di alcune loro composizioni. Ti piacciono i Queen? Hai riscontrato anche tu tracce di progressive rock nella loro produzione?
Nella nostra musica puoi trovare riferimenti ai Queen sin dal nostro primo disco, perché siamo tutti grandi estimatori: li considero la band perfetta dopo i Beatles. I Queen rappresentano un esempio unico di versatilità musicale e di capacità di spaziare tra generi diversi, sempre mantenendo una forte identità. A NIGHT AT THE OPERA è uno dei capolavori assoluti della musica. Dimostra quanto i Queen fossero in grado di suonare qualsiasi stile musicale, risultando sempre credibili. Non c'è un brano che somigli all'altro, e non hanno mai avuto il timore di andare fuori genere. Eppure, nonostante questa varietà, sono riusciti a mantenere il loro marchio di fabbrica. Questa capacità di esplorare territori musicali così diversi, mantenendo la propria identità, per me è la vera essenza del progressive.

Nel 2015 la copertina di SKYLINE era stata realizzata da un grande artista come Paul Whitehead, mentre quella di TIME VOYAGER è stata elaborata grazie all'utilizzo dell'intelligenza artificiale, anche se, come avete spiegato sulla vostra pagina FB, successivamente personalizzata e modificata. L'utilizzo dell'algoritmo anche in ambiti da sempre legati visceralmente alle doti innate e alle capacità acquisite è più una opportunità o un rischio?
L'utilizzo dell'intelligenza artificiale, anche in ambiti legati alla creatività come quello artistico, rappresenta una sfida affascinante. Da una parte, può essere vista come un'opportunità: permette di esplorare nuove strade, generare idee e offrire spunti che un tempo non erano nemmeno immaginabili. Nel caso della copertina di TIME VOYAGER, abbiamo pensato di sfruttare l'AI per dar vita a un'idea iniziale, che poi è stata personalizzata e modificata per darle quel tocco umano e artistico che è fondamentale per noi. Allo stesso tempo, credo che ci sia un rischio, soprattutto se si perde di vista il valore del processo umano nella creazione artistica. Le capacità innate e quelle acquisite attraverso l'esperienza e lo studio restano essenziali. L'AI può essere un supporto, uno strumento, ma da sola non può sostituire l'anima che un artista mette nella propria opera. In questo senso, è fondamentale mantenere l'equilibrio tra tecnologia e creatività umana e questa è stata sin dall'inizio la nostra intenzione.

Barock Project live: in arrivo nuove date italiane?

TIME VOYAGER è stato pubblicato anche in edizione limitata in doppio vinile. Si tratta solo di uno splendido pezzo da collezione o sei in prima persona un fautore dell'ascolto analogico?
Sono sicuramente un grande sostenitore dell'ascolto su vinile, avendone io stesso usufruito durante la mia infanzia e adolescenza, e non solo perché è un oggetto da collezione. Il vinile, con il suo formato analogico, offre un'esperienza sonora diversa e, per certi versi, più coinvolgente rispetto al Cd o al digitale. C'è una profondità e un calore nel suono del vinile che spesso non si riesce a catturare nelle registrazioni digitali. Il leggero fruscio, l'imperfezione del supporto, sono parte del fascino e rendono l'ascolto quasi rituale. In TIME VOYAGER questa differenza si percepisce soprattutto nella gamma dinamica e nella ricchezza dei dettagli: i passaggi più soft si apprezzano in modo più naturale e fluido su vinile, mentre i momenti di grande impatto sonoro risultano più pieni e avvolgenti.

Quale strumentazione hai utilizzato per registrare i brani di TIME VOYAGER?
Ho utilizzato sempre le mie fedeli tastiere: Yamaha Motif XF, pianoforte acustico Yamaha, Hammond L122s e Minimoog. Inoltre mi sono avvalso dell'utilizzo di virtual instruments, come Syntronik di IK Multimedia e svariate librerie differenti per i suoni più ricercati e articolati. Le chitarre acustiche che ho usato sono Martin, Maton e Cort, mentre nei brani in cui mi sono occupato delle parti di basso ho utilizzato il Fender Jazz Bass USA.

Hai la sensazione che i Barock Project siano maggiormente considerati e apprezzati all'estero rispetto a quanto lo sono in Italia? Se sì, per quali motivi?
Oramai è un dato di fatto, ma credo che questo sia dovuto a diversi fattori. Innanzitutto, il progressive rock ha una forte tradizione e una base di fan appassionata nel Regno Unito, Germania e Paesi Bassi. In queste nazioni, il genere è rispettato e il pubblico è sempre alla ricerca di nuove sonorità e proposte musicali. I concerti e i festival di progressive rock sono eventi significativi, e questo ci ha dato l'opportunità di esibirci di fronte a un pubblico che apprezza profondamente la nostra musica, come ad esempio in Giappone. In Italia, purtroppo, il progressive rock non ha la stessa visibilità e il riconoscimento che ha in altre nazioni. Ciò può essere dovuto a una varietà di motivi, tra cui il fatto che il mercato musicale tende a privilegiare altri generi.

Una domanda è d'obbligo: dal 2021 collabori attivamente con la PFM sia live che in studio, contribuendo anche alla fase compositiva. Come riesci a coniugare i due impegni e soprattutto a definire quale materiali destinare a uno o all'altro progetto?
La chiave per coniugare i due impegni, quello con i Barock Project e quello con la PFM, è una gestione del tempo e della creatività attenta. Entrambi i progetti richiedono un forte coinvolgimento, però mi permettono di esplorare diverse direzioni musicali e di esprimere la creatività in modi diversi. Per quanto riguarda la definizione del materiale da destinare a ciascun progetto, cerco di mantenere una distinzione chiara tra le due identità artistiche. I Barock Project hanno un sound e un'identità ben definiti, con loro posso esprimermi al massimo creativamente e con totale libertà, mentre la PFM ha una sua tradizione e un patrimonio musicale che richiedono un approccio diverso. Quando compongo, rifletto sul contesto in cui voglio inserire il brano: se sento che una nuova idea si allinea di più con l'estetica e le sonorità dei BP, allora la sviluppo in quella direzione; al contrario, se si adatta meglio alla PFM, la affino per il loro repertorio.

Sei nato nel 1984, quindi la tua adolescenza si è sviluppata tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio: che musica ascoltavi in quel periodo?
La mia adolescenza è stata un periodo ricco di scoperte musicali che hanno profondamente influenzato il mio sviluppo come musicista. In quel periodo, grazie alla collezione di vinili che mio padre teneva in casa, ascoltavo un'ampia varietà di generi, spaziando dal rock progressivo, che è sempre stato una delle mie passioni, a tutt'altro. Ero un ragazzino curioso e ogni giorno sceglievo un disco da ascoltare: continuavo a esplorare le opere dei grandi gruppi prog degli anni Settanta, come EL&P, Jethro Tull e Genesis, ma allora come oggi ascoltavo di tutto: Beatles,

Weather Report, Cat Stevens, Earth Wind & Fire, Elton John, Al Jarreau, Sting, Police, Queen. Ovviamente ero anche circondato dalla musica pop alternativa e dal rock indie, che ha visto una crescita notevole in quegli anni. Radiohead, R.E.M. e Oasis hanno avuto inevitabilmente un impatto su di me.

In questi anni è stato coniato il termine "progressive pop" in relazione alla proposta musicale di Steven Wilson e agli artisti degli anni Ottanta e Novanta a cui si era ispirato. Secondo te è un concetto artisticamente plausibile e perseguibile? Esistono effettivamente degli album che rispondono a questo tipo di idea e che ti senti di consigliare?
Il termine rappresenta un'interessante fusione tra elementi del rock progressivo e il pop più accessibile, creando uno spazio musicale che può essere sia innovativo che melodico. Credo che questo concetto sia assolutamente plausibile e perseguibile, in quanto consente di esplorare nuove sonorità senza compromettere la qualità compositiva e l'originalità.
Artisti come **Steven Wilson** hanno dimostrato come si possano integrare strutture complesse e arrangiamenti sofisticati con melodie orecchiabili, risultando in opere che soddisfano tanto i fan del prog quanto quelli del pop. Anche noi ne abbiamo dato prova, in particolar modo nel nostro DETACHMENT (2017). Altri album che considero rappresentativi del "progressive pop" includono HOUNDS OF LOVE di **Kate Bush**, che combina liriche poetiche e sperimentazioni sonore.
Oltre ai già citati Queen, il lavoro di band come i **Supertramp** presenta elementi di progressive rock uniti a un forte senso melodico, rendendoli esempi di come il "progressive pop" possa esistere e prosperare. Questi album non solo intrattengono, ma stimolano anche una riflessione profonda sull'arte della composizione musicale.

Nel 2016 hai registrato un brano in memoria di Keith Emerson: come descriveresti il tuo legame con Keith e con la sua produzione musicale?
Il mio legame con **Keith Emerson** è profondo e significativo, sia a livello personale che musicale. Sin da bambino ho ammirato la sua straordinaria abilità e la sua innovazione di tastierista e compositore. Le sue opere hanno avuto un impatto immenso sulla mia formazione musicale, ispirandomi a esplorare e a spingere i confini del rock progressivo. La sua capacità di mescolare elementi di musica classica con il rock ha aperto nuove strade e ha definito un intero genere. TARKUS e BRAIN SALAD SURGERY non solo sono stati fondamentali per il progressive rock, ma hanno anche dimostrato come la musica possa essere una forma d'arte complessa e coinvolgente. Nel 2016, ho sentito il bisogno di rendergli omaggio con un brano che ho scritto di getto il giorno dopo la sua tragica morte. Mi sentivo davvero triste, come se avessi perso una parte di me. Il mio legame con lui è una combinazione di ammirazione, ispirazione ed enorme gratitudine per il contributo che ha dato alla musica. La sua eredità rimane viva e continua a guidare il mio percorso artistico.

Dopo più di venti anni dalla sua fondazione, quale consuntivo puoi fare del progetto Barock Project e quali sono i traguardi ancora da raggiungere?
Posso affermare con orgoglio che il nostro viaggio è stato un'esperienza straordinaria, piena di sfide e traguardi significativi in angoli del mondo che mai avrei immaginato nella vita. Abbiamo avuto l'opportunità di esprimere la nostra passione per la musica, di crescere come artisti e di costruire una solida base di fan che ci sostiene in ogni passo con entusiasmo. Penso che uno dei nostri principali successi sia stato quello di riuscire a rimanere fedeli alla nostra identità musicale, evolvendoci nel tempo e continuando a sperimentare nuove sonorità. SKYLINE o DETACHMENT hanno dimostrato la nostra capacità di cambiare e di rimanere rilevanti nel panorama musicale. Abbiamo anche avuto l'onore di condividere il nostro percorso con artisti straordinari e di partecipare a festival importanti nel mondo, ricevendo dal pubblico sempre un'accoglienza straordinaria e piena di calore. Questo per me significa tanto e ne sono infinitamente grato. Il nostro obiettivo è quello di continuare a espandere maggiormente la nostra presenza a livello internazionale, portando la nostra musica a un pubblico sempre più vasto.
Mi piacerebbe inoltre continuare a esplorare nuove modalità di espressione, come performance dal vivo che integrino elementi visivi e teatrali, creando un'esperienza immersiva per il nostro pubblico.

Luca Zabbini è nato il 26 marzo del 1984.

«ARTISTI COME STEVEN WILSON HANNO DIMOSTRATO COME SI POSSANO INTEGRARE STRUTTURE COMPLESSE E ARRANGIAMENTI SOFISTICATI CON MELODIE ORECCHIABILI»

IL PROG A MISURA DI GRANDI ARENE

Alfieri di un prog accessibile ma che nasconde complessità poliritmiche e armonie stratificate che portano a un suono imponente, i danesi **Isbjörg** si confermano tra le migliori nuove leve del prog del Nord Europa.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Attivi dal 2015, gli Isbjörg hanno sempre navigato sotto i radar nella scena progressive rock rispetto a nomi più noti, eppure la loro formula, intrisa di melodie grandiose e arrangiamenti ricchi di pathos che pongono l'accento sulla guida del piano acustico di **Mathias Bro Jørgensen**, ben si inserisce nell'attuale proposta di band prog contemporanee che cercano di aggiungere qualcosa di nuovo e svecchiare le consuetudini sinfoniche. Il sestetto, formato da **Frederik Ølund Uglebjerg** (batteria), **Mathias Bro Jørgensen**, **Dines Dahl Karlsen** e **Lasse Gitz Thingholm** (entrambi alle chitarre), **Mathias Schouv Kjeldsen** (basso) e il nuovo arrivato **Jonathan Kjærulff Jensen** alla voce, che ha sostituito il dimissionario **Niklas Jespersen**, gli Isbjörg rimangono, come si dice in questi casi, il segreto meglio custodito del prog europeo.

Nel 2019 la band si era presentata con l'album IRIDISCENT, lavoro già maturo che ha messo a punto il sound partito da basi prog metal nei primi due Ep (l'omonimo del 2016 e GLACIER del 2017) per trasformarsi gradualmente in art rock, passando attraverso l'ottimo singolo *In Endings* (2016), da segnalare assolutamente per la sua particolarità: concepito come una specie di esperimento interattivo per l'ascoltatore, è formato da undici brevissimi frammenti che vanno a formare un intero brano di circa cinque minuti, ma allo stesso tempo, se questi spezzoni vengono suonati in modalità casuale, ogni volta si crea una versione differente del brano.

Il nuovo album (FALTER, ENDURE, pubblicato il 1° novembre) apre per il gruppo un'altra fase, inaugurata dall'ingresso di Jensen ma anche dall'impulso di evolversi verso territori più immediati. La band preserva la complessità tecnica e propone prog dinamico, anche se non è costantemente ansioso di rifarsi ai modelli del passato, attraverso poliritmie e contrappunti melodici, legandosi spesso e volentieri al math rock, senza privarsi di ritornelli accattivan-

Gli Isbjörg in una foto del 2024.

ti, come il primo singolo *Ornament* ha anticipato. Con tali premesse si spera che questa volta il nome degli Isbjörg si espanda oltre i confini della Danimarca.

Nascita del gruppo e radici musicali…

Noi sei ci definiamo una "math-stadium rock band" e proveniamo da Aarhus, Danimarca. Siamo immensamente orgogliosi di come è venuto fuori FALTER, ENDURE e non vediamo l'ora di condividerlo con il mondo. La maggior parte di noi si è incontrata durante gli anni del liceo. Significa che siamo un gruppo dal 2015. Musicalmente abbiamo background diversi: qualcuno potrebbe apprezzare roba più pesante e dura, un altro essere più interessato a successi musicali commerciali, cantabili e "grandiosi". Con gli Isbjörg crediamo di aver trovato la via di mezzo perfetta per incorporare le nostre ispirazioni musicali e creare il nostro sound.

Con l'ingresso di Jonathan Kjærulff Jensen alla voce avete dovuto rimodellare i vostri parametri musicali o il suo inserimento si è adattato al corso che stavate imboccando?

Conoscevamo Jonathan dai tempi della sua precedente band (**Lara Luna**), poiché avevamo suonato alcuni concerti insieme, e quando eravamo in cerca di un nuovo frontman sapevamo che dovevamo chiedergli di unirsi a noi. Dopo il suo ingresso nel 2022, abbiamo notato che le nostre melodie stavano diventando più cantabili e orecchiabili, anche per le persone meno vicine al prog e alla musica più sperimentale. Abbiamo vissuto un breve periodo di rimodellamento del nostro sound, adattandolo allo stile e alla voce di Jonathan. E ci piace molto la strada che lui ci ha portato a percorrere. Crediamo di fare musica più moderna e accessibile di prima, senza perdere ovviamente l'identità degli Isbjörg. Quindi si è trattato di un'evoluzione positiva.

In genere i gruppi prog utilizzano tastiere e sintetizzatori, voi invece avete deciso di puntare sul piano acustico. C'è una motivazione per questa scelta?

L'idea era di provare a focalizzare il suono su uno strumento che normalmente non si ascolta spesso nel nostro genere. La prima formazione della band aveva in realtà due pianisti, quindi c'era un senso nel continuare e costruire su quella base. E naturalmente non possiamo negare o nascondere il nostro amore per gli islandesi **Agent Fresco**.

Copertina del secondo album del gruppo danese, FALTER, ENDURE, pubblicato il 1° novembre.

Avete pubblicato il singolo *Ornament* da più di un anno e mezzo. In tutto questo tempo avete continuato a lavorare al resto dell'album?

La risposta breve è: be'… sì. Abbiamo lavorato attivamente al disco da quando Jonathan si è unito a noi, così *Ornament* è uscito. All'epoca era trascorso un po' di tempo dalla nostra ultima pubblicazione, poi aveva senso far uscire qualcosa con il nuovo cantante. *Ornament* racchiude bene il nostro nuovo sound, importante nel tenerci attivi e segnare l'inizio del processo. Abbiamo tenuto l'ultima registrazione quest'anno, lavorato al resto fino a giugno. Siamo stati fortunati ad aver avuto il tempo di poter gestire le cose quando volevamo, registrare e pubblicare i singoli quando eravamo pronti a farlo.

Quali differenze ci sono rispetto a IRIDISCENT?

Amiamo ancora IRIDISCENT e lo suoniamo regolarmente sia agli show che durante le prove. Tuttavia, la differenza principale tra i due dischi è che abbiamo cercato di semplificare le composizioni e gli arrangiamenti, così la scrittura delle canzoni e le melodie risultano più forti. Pertanto le canzoni non contengono tante parti e sezioni diverse come prima, ma abbiamo mantenuto i temi e gli elementi malinconici e pieni di speranza di IRIDISCENT.

FALTER, ENDURE ha un approccio stilistico moderno, non guarda con nostalgia al prog classico. Voi vi sentite più ispirati dalla musica contemporanea o da quella del passato?

Gli Isbjörg in genere non traggono molta ispirazione dal prog classico, pur amandolo, preferendo guardare agli sviluppi più moderni di questa musica. Però non è tutto bianco o nero, perché dipende anche da chi guida il processo creativo di ogni canzone. Abbiamo tutti approcci diversi alla scrittura delle canzoni, che cerchiamo di semplificare insieme. Quindi crediamo fermamente che la maggior parte degli ascoltatori possa trovare qualcosa con cui entrare in sintonia nel nostro album: amanti del prog moderno o classico, come anche quelli più lontani dal prog.

Nelle canzoni toccate temi come relazioni disfunzionali, insicurezza, riflessioni religiose, perdita e disperazione. Sono derivati da esperienze personali

o cercate di dargli un significato universale?
Volevo dare ai testi un elemento di concetto universale, così la maggior parte delle persone può trovare un significato o forse anche creare la propria interpretazione. Credo che i testi, in modo da risultare autentici e credibili, debbano provenire da un luogo in cui puoi provare i sentimenti delle parole quando le canti, così anche gli ascoltatori possono coglierli durante l'ascolto. Quindi ci sono cose che derivano da esperienze personali e pensieri personali. Posso assicurarti che sto bene, nonostante gli apparenti temi malinconici, perché è importante trovare speranza anche nelle "cose" cupe. Credo che FALTER, ENDURE rispecchi questi pensieri e che il titolo, derivante dall'iniziale *Ornament*, mostri la dualità tra inciampare e cadere, ma tuttavia essere ancora in grado di trovare la speranza e aggrapparsi a essa.

Nel 2016 avete realizzato il singolo *In Endings*, formato da varie sezioni che si possono suonare in modalità shuffle. Il risultato mi è sembrato brillante, come ci avete lavorato?
È curioso che tu abbia menzionato *In Endings*: ha festeggiato il suo ottavo anniversario a ottobre e da allora non ci siamo più tornati sopra. Volevamo provare a realizzare qualcosa che, probabilmente, nessuno aveva mai fatto prima, mettendoci anche alla prova. È stata una cosa divertente e ci piace ancora l'idea, però non è un modo fruibile di ascoltare musica, quindi non molti hanno dato attenzione al brano. Le persone semplicemente non ascoltano la musica in quel modo. Il processo elaborativo e il lavoro realizzativo, divertenti e stimolanti, sono stati più gratificanti dell'effettiva pubblicazione. Abbiamo pensato di ricaricarlo su Spotify, ma a causa degli aspetti tecnici sappiamo già che non funzionerà. Al momento dell'uscita ci è stato chiesto se gli ascoltatori potevano votare per l'ordine in cui avremmo dovuto suonare la canzone ai concerti. È un'idea eccezionale, ma purtroppo una cosa quasi impossibile da realizzare da un concerto all'altro.

Di recente la scena prog danese ha prodotto ottime band come i Press to Enter con i quali sarete in tour, ci sono altri validi esponenti che potete segnalare?
Siamo assolutamente d'accordo: sono fantastici! Possiamo anche consigliare le altre band e gli artisti con cui suoneremo. **Danefae**, Æterbrand e **Frekvent**. Porteremo anche i **Storfølt** a un concerto. Non sono prog, ma amiamo la loro musica. È fantastico che questi concerti possano essere più di una semplice serata di puro prog. La scena prog danese è fiorente e potremmo nominare altri artisti; siamo onorati di poter ospitare alcuni dei nomi più emozionanti nel nostro tour di "lancio".

Gli Isbjörg provengono da Aarhus, la più estesa città danese dopo Copenhagen.

Ciro Perrino negli ultimi anni ha deciso di andare in profondità con **Celeste**, storico progetto che nel 1976 pubblicò l'album PRINCIPE DI UN GIORNO. Dal 2019 a oggi ne ha realizzati altri quattro, di cui ECHI DI UN FUTURO PASSATO è l'ultimo, per ora…

UN COLORE È PER SEMPRE...

Testo: **Vito Vita**

Da quando Ciro Perrino ha deciso di ridare vita a Celeste sono stati pubblicati dal 2019 tre album che hanno portato avanti il discorso musicale (PRINCIPE DI UN GIORNO: IL RISVEGLIO DEL PRINCIPE del 2019, IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO del 2021, e CELESTE WITH CELESTIAL SYMPHONY ORCHESTRA del 2023). Quest'anno è stato prodotto il quarto, ECHI DI UN FUTURO PASSATO, ed è l'occasione giusta per incontrare Ciro per farci raccontare qualcosa su questo nuovo disco e naturalmente in generale sul progetto Celeste.

Puoi raccontarci come è nato questo nuovo album e in che cosa si differenzia dai precedenti?

Devo farti una premessa: io ho sempre molto materiale perché compongo continuamente, raccolgo abbozzi, li registro, poi faccio una selezione di ciò che mi sembra più adatto da essere sviluppato. In questo caso la mia idea era di lasciare una maggiore libertà espressiva ai singoli musicisti, infatti nei vari brani ci sono notevoli spazi per gli assoli improvvisati, per esempio in *Pigmenti* c'è il sax che è protagonista, in *Attese sottese* il flauto, in *Misteri evoluti* la chitarra. Assoli ce ne sono sempre stati, sia nel RISVEGLIO DEL PRINCIPE che ne IL PRINCIPE DEL REGNO PERDUTO, però qui sono dilatati. Nel doppio con l'orchestra no perché lì era tutto più rigoroso, le parti erano scritte e in quel modo dovevano essere eseguite, con tutte le partiture precise per gli archi. Non c'era spazio per l'improvvisazione, ma in ECHI DI UN FUTURO MAGGIORE l'ho voluto ampliare. Inoltre il batterista **Enzo Cioffi**, il bassista **Francesco Bertone** e il flautista **Marco Moro**, che esegue anche le sezioni di sax, sono di estrazione jazzistica, quindi se si accostano al rock progressivo lo fanno con questo tipo di impostazione. Spesso sono definizioni giornalistiche, semplificazioni, nel senso che nel prog puoi trovarci di tutto, anche cose diversissime tra loro. Le definizioni servono per capirsi a grandi linee, per capire quando si tratta di musica classica o rock, per esempio, però all'interno c'è spazio per molte cose. Tornando al disco, ho selezionato le composizioni che secondo me si adattavano di più a un approccio di questo tipo. **Paolo Maffi** al sax o **Ines Aliprandi** hanno partecipato al lavoro ma non fanno parte della formazione.

In *Pigmenti* la voce solista è tua.

Sì, io cerco sempre di riservarmi uno spazio per cantare, anche se posso an-

ticipare che nel prossimo album mi asterrò del tutto dal canto per lasciare ogni voce a Ines: non ci saranno parti cantate con un testo, ma solo dei vocalizzi, e si manterrà l'impostazione jazzistica. Devo precisare che gli assoli nascono dalle parti scritte, poi loro sono andati in libertà. Vorrei citare **Marco Canepa**, che c'è sempre: lui si occupa soprattutto dei missaggi, ma è anche un pianista straordinario e quindi in sua presenza preferisco non suonarlo: gli fornisco le parti scritte e lui le esegue da par suo, spesso aggiungendo qualcosa. Diciamo che lui suona il pianoforte come vorrei suonarlo io… che non sono un pianista…

Infatti nasci batterista con Il Sistema…

Certo, io ho iniziato come "picchiapelli", poi ho preso lezioni di pianoforte, ma senza diplomarmi. Sono rimasto un batterista, non a caso le parti ritmiche nei dischi di Celeste sono tracciate da me, in fase di preproduzione le suono io. Quando si registra interviene Enzo e, basandosi sulle mie idee ritmiche, fa le sue elaborazioni da batterista vero e le realizza.

Non suoni il pianoforte ma le tastiere: in questo disco oltre al Mellotron, abituale nei dischi di Celeste, ci sono altre tastiere come l'Hammond, il Minimoog…

Ho sempre usato le tastiere come una sorta di colore, senza parti molto tecniche, lavoro tanto sulle armonie: mi piace creare tappeti di accordi anche elaborati. Poi il Mellotron è uno strumento che si suona con una nota sola, non ti consente di fare virtuosismi, ha un bellissimo suono ma è uno strumento… come dire, primordiale tra le tastiere. Non dico che lo può suonare chiunque ma quasi, mentre altre tastiere (Minimoog o altri tipi di sintetizzatori) richiedono che tu costruisca il suono, insomma hanno un approccio più complesso. Il Mellotron c'era già in PRINCIPE DI UN GIORNO nel 1976… un giornalista musicale americano, Peter Pardo, ha elencato i dieci album più importanti in cui è stato usato il Mellotron, dove ha inserito anche il nostro disco. Il Mellotron era il marchio di fabbrica di quell'album, anche se in origine non lo prevedeva perché era nato come lavoro di chitarra acustica, basso elettrico, fiati, due violini, violoncello e un po' di pianoforte, poi in studio decidemmo di inserire qualche sintetizzatore. Era essenziale ma un po' scarno. Io in quel periodo avevo comprato il Mellotron (ci avevo messo una vita per trovarlo) e nacque l'idea di sostituire i due violinisti perché se n'erano andati, erano fratelli… **Mariano Schiavolini** suonava sì il violino ma principalmente era un chitarrista. Mancando gli archi il Mellotron poteva ricoprire questo ruolo, così lo utilizzammo. Alla fine caratterizzò tutto il progetto, direi nostro malgrado, dato che non si trattava dell'idea originale, d'altronde noi venivamo da Il Sistema, una realtà rock. Ho pubblicato un po' di materiale dell'epoca di questo gruppo, dato che possiedo registrazioni per circa quattrocento ore, però sette adatte alla pubblicazione e registrate e pian piano lo sto facendo… un nuovo Cd è in uscita.

Da sinistra: Marco Moro, Mauro Vero, Enzo Cioffi, Francesco Bertone, Ciro Perrino.

Sergio Caputo, Enzo Cioffi, Mauro Vero, Paolo Maffi, Francesco Bertone.

Come mai Il Sistema all'epoca non è arrivato all'incisione di un album?

Mah… avevamo dei contatti, però non se n'è fatto nulla, però ci siamo tolte le nostre soddisfazioni. Abbiamo suonato in posti prestigiosi come al Piper 2000 di Viareggio, al festival organizzato dalla Davoli a Reggio Emilia o all'unica edizione del Festival Pop Ligure di Loano, vinto nell'agosto del 1971… partecipavano anche i Delirium con *Canto di Osanna* e la Nuova Idea. Conservo ancora la coppa della vittoria. Avevamo un bel repertorio, con *I Talk To The Wind* dei King Crimson, l'arrangiamento di *Una notte sul Monte Calvo* di Musorgskij, allestita qualche mese prima che Emerson Lake & Palmer incidessero *Quadri di un'esposizione* dello stesso compositore. Avevamo preso la partitura completa, quella per ottanta elementi, in un negozio che vendeva solo musica sinfonica, studiandola a fondo, soprattutto il bassista **Luciano Cavanna**, un genio, dividendola in otto parti per cinque musicisti… un lavoraccio! Ma, non avendola incisa, non c'è, come dire, il crisma dell'ufficialità. Tenevamo parecchi concerti perché eravamo con la P3, agenzia di Genova di Nico Di Palo, che ci faceva suonare dappertutto, anche a Roma e Milano.

Il contatto con Di Palo ha fatto sì che Celeste incidesse con la Grog di Vittorio De Scalzi?

No, Vittorio ci conosceva già dai tempi de Il Sistema. La sede della Grog, sede anche della Magma, si trovava in una chiesa sconsacrata in via Fieschi, insieme allo Studio G per registrare, gestito da Aldo, il fratello di Vittorio. Lui registrò PRINCIPE DI UN GIORNO, anzi per la precisione lui e Renzo Pucci Cochis, batterista dei Jet. Allora Pucci mi disse che aveva lasciato i Jet perché stavano creando un nuovo gruppo, i Matia Bazar. Mi chiese se volessi prendere il suo posto però a me la cosa non interessava, come genere preferivo il nostro. Ai tempi del Sistema avevo conosciuto, senza legare, **Piero Cassano** e **Carlo Marrale**, come invece con avvenne con il bassista, Aldo Stellita… lui era una bel-

la persona, squisita. I Jet suonavano spesso al Galassia di Sanremo, locale storico, dove andavo a vederli, poi con loro entrò **Giancarlo Golzi** del Museo Rosenbach.

Tornando alle tastiere… avevi qualche modello tra i vari tastieristi del periodo, qualche figura di riferimento?

A me piacevano molto i Nice, quindi **Keith Emerson** era il mio riferimento, ovviamente non è che abbia mai pensato di avere come obiettivo quello di diventare come lui, che era un mostro, tecnicamente e creativamente. Emerson è stato superiore a gente come **Rick Wakeman**, che comunque mi piaceva, se oggi ascolti il suo THE SIX WIVES OF HENRY VIII rimane comunque un capolavoro, anche LISZTOMANIA, ma Emerson era superiore anche come suoni. Gli rimprovero una sola cosa, il non dichiarare sempre le fonti: nel primo album c'era *The Barbarian* in cui ha preso un pezzo di Béla Bartók e l'ha adattato, pur se nella prima edizione non lo ha scritto, ma anche in altri brani dell'Lp ci sono estratti di Bach ecc. Tutti rubano in musica, intendiamoci, pensa ai **Led Zeppelin** con i grandi bluesmen, a parte questo fatto Emerson è stato un grandissimo.

Come è nato il titolo ECHI DI UN FUTURO PASSATO?

Me l'hanno suggerito dicendomi "Perché non lo intitoli così?". Mi è piaciuto e ho deciso di usarlo.

È stato pubblicato in vinile, oltre che in digitale?

Sì, abbiamo stampato le canoniche trecento copie, esaurite in tre mesi e ora sono in ristampa… con il giro solito, vedendo le richieste, arriveremo agevolmente a cinquecento 33 giri. Io non sono così favorevole al vinile, secondo me non rende merito a tutto il lavoro che si fa per avere un suono perfetto, poi lo produco per i collezionisti, però per esempio succede sempre che nel vinile dobbiamo mettere uno o due pezzi in meno, perché l'album dura un'ora ma il vinile può contenere solo tre quarti d'ora. Alla fine vedo che la cosa che funziona di più è il download digitale, perché c'è veramente tantissima gente in tutto il mondo che scarica il disco digitale, ovviamente spero in modo legale. Un appassionato australiano ha ascoltato per caso un nostro disco e mi ha contattato… alla fine li ha comprati tutti. Queste sono cose particolari che danno soddisfazione. Io gestisco tutto, rispondo alle mail, ricevo gli ordini, vado a spedire i pacchi ai grossisti, perché le esperienze che ho avuto come solista con le major, con cui ho fatto sette/otto dischi, sono state veramente negative, e nessuno ci metterebbe la mia passione nel curare ogni fase.

Sono previsti dei concerti in cui presentare il nuovo materiale?

No, ho rinunciato perché è troppo complicato. Avremmo bisogno di dieci elementi sul palco e poi tutti "liberi", nel senso che i musicisti hanno un sacco di altri progetti, che portano avanti oltre a Celeste… quindi è praticamente impossibile già avere il nucleo libero nello stesso momento, per cui… andare con le parti preregistrate non mi piacerebbe, però devo dire che di offerte ne riceviamo parecchie non solo dall'Italia, anche dal Giappone per esempio. E poi, una volta che sono tutti liberi, che abbiamo anche trovato altri musicisti, bisognerebbe provare tutti insieme minimo un mese, e la cosa non è fattibile… troppo complessa e onerosa. Mi piacerebbe, però rimarrà un desiderio inespresso.

Quali sono i nuovi progetti per Celeste?

Il primo riguarda la rielaborazione di alcune mie cose soliste tra il 1991 e il 1997, che riascoltandole mi sembrano adatte per un'esecuzione di gruppo. In realtà le avevo scritte con l'idea di suonarle in gruppo, poi il fatto di non aver trovato altri musicisti con cui farle, visto che i vecchi non avevano più voglia di suonare e di non averne trovato all'epoca di nuovi, le ho realizzate da solo. Ho anche in mente il titolo e la grafica. Ho tanti altri progetti, per esempio uno acustico strumentale, con l'arpa celtica, un po' etereo, e la mia collana di dischi strumentali solisti con brani brevi di ambient… poi la stampa di altro materiale de Il Sistema, insomma ho un po' di lavoro da terminare.

Il cuore batte a ritmo di musica

seconda parte

Testo: **Guido Bellachioma**

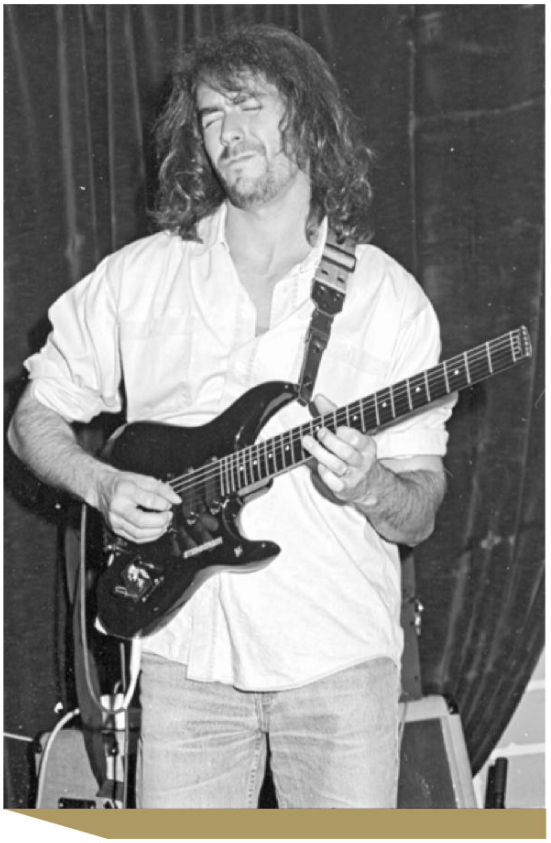
Prosegue il racconto di **Fabio Cerrone**, chitarrista di altissimo livello che ha impreziosito con il suo strumento album e concerti di artisti legati a progressive, jazz-rock, funk, hard-rock, blues: Virtual Dream, Tony Martin (Black Sabbath), Divae e Divae Project, Carmine e Vinny Appice, Uli Jon Roth (Scorpions) ecc.

Fabio Cerrone e Steve Vai sul palco del Planet Live Club (Roma, 20 settembre 2016).

FRANCESCO DESMAELE

FRANCESCO DESMAELE

Cerrone e Tony Martin (Roma, 22 novembre 2005). A destra: STRATOSFERICO & OTHER STORIES (Progressivamente Cd, novembre 2023). Sotto: Cerrone live al Big Mama (Roma, 1998)



Hemisphere: un momento prog-metal

Nel 2001, mentre parlavo con i ragazzi della Elevate Records per il nuovo album dei **Virtual Dream**, mi venne proposto, quasi per scherzo, di registrare un lavoro di progressive metal con contaminazioni neoclassiche. L'idea mi divertì, così mi isolai e velocemente scrissi musiche e testi, oltre a registrare un demo senza voce ma con tutti gli strumenti. Incisi qualcosa con **Luciano Regoli** (Raccomandata con Ricevuta di Ritorno, Samadhi), che mi piacque molto, ma alla fine cantò **Rob Messina** dei Secret Sphere, più adatto. Al basso usai **Pierpaolo Ranieri** (Virtual Dream) e alla batteria **Diego Argentin**. Chiamai il progetto **Hemisphere**, come il 33 giri dei **Rush**, che ho sempre amato, però senza la esse finale. MIND'S DOOR (2001) fu pubblicato dalla Elevate Records e distribuito a livello internazionale. Ho un bel ricordo delle registrazioni effettuate al Legend Studio con Mauro Matteucci, Federico Fanelli e Luigi Di Filippo. Le sessioni andarono lisce e veloci… molte volte buona la prima: divertimento, zero tensioni e tanta energia positiva.

Altre esperienze che reputi importanti?

Negli anni ho avuto la fortuna di collaborare con numerosi musicisti internazionali. Tra il 2004 e il 2008 suonai con i **Twin Dragons**, trio formato da **Nathaniel Peterson** (Savoy Brown), basso e voce, che è venuto a mancare il 25 settembre 2023 (R.I.P.) e **Clive Bunker** (Jethro Tull) alla batteria. Era un gruppo rock-blues con contaminazioni e spazio per l'improvvisazione. È stata un'esperienza formativa. Insieme abbiamo tenuto centinaia di concerti in tutta Europa e condiviso un pezzo di vita. In quel periodo sono entrato nella band di **Tony Martin**, cantante dei **Black Sabbath** dopo Ronnie James Dio. Tony ha partecipato a un paio di festival come ospite dei Twin Dragons e mi ha chiesto di unirmi a lui. Suonavamo pezzi dei Sabbath del suo periodo (THE ETERNAL IDOL, 1987, HEADLESS CROSS, 1989, TYR, 1990, CROSS PURPOSES, 1994, FORBIDDEN, 1995), ma anche da SCREAM (2005), suo album solista. Abbiamo effettuato tre tour europei, inclusi alcuni festival importanti come il *Bang Your Head* (Germania), uscito anche in Dvd (2007), San Pietroburgo con Uriah Heep, Nazareth, Udo… poi Madrid con Glenn Hughes e altri. È stato un bel periodo e una band molto unita. Finita quell'esperienza sono entrato nel gruppo di **Eric Martin** dei Mr. Big, cantante che stimo. Con lui sono rimasto parecchi anni, ricoprendo il ruolo di direttore musicale, e si è instaurata una bella amicizia. Subito dopo persi mio padre e mi presi una pausa dai concerti. Passato un po' di tempo mi chiesero se ero disponibile per un tour con il vocalist statunitense **Joe Lynn Turner** (Rainbow, Yngwie Malmsteen e Deep Purple). Ovviamente, essendo un grande estimatore di **Richie Blackmore**, accettai. Fu una bella esperienza arrivata al momento giusto: amavo la musica dei Rainbow che suonavamo ogni sera, e fu davvero emozionante interpretare le parti di Blackmore, che adoravo. Finito quel tour partii con **Carmine** e **Vinny Appice**: stare con due mostri sacri della batteria come loro risultò divertente e gratificante. Un altro bel tour fu quello organizzato in onore a Jimi Hendrix in cui partecipavano **Uli John Roth** (Scorpions), chitarrista dallo stile personalissimo e splendida persona, **Graham Oliver** (Saxon), **Snovy White** (Pink Floyd, Roger Waters Band, Thin Lizzy, Peter Green) e altri. Devo ricordare i concerti con **T.M. Stevens** (Steve Vai, John McLaughlin, Pretenders), grande bassista, scomparso il 10 marzo 2024. Negli ultimi dodici anni ho collaborato spesso con **Marco Mendoza** (Whitesnake, Thin Lizzy, Journey), fantastico bassista, vocalist e perfor-

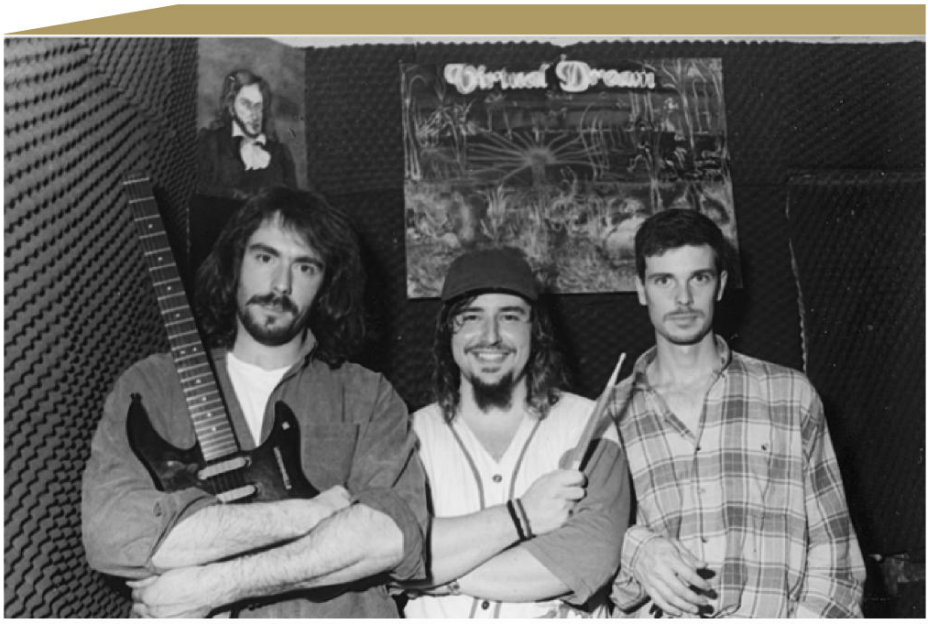
mer, sempre in trio, formula che mi si addice, permettendomi escursioni musicali e improvvisazioni. Ogni collaborazione mi ha messo alla prova su un aspetto diverso della musica… sicuramente tutte mi hanno lasciato qualcosa di importante.

Gli incontri con Steve Vai?

Ho collaborato con Steve in due masterclass a Roma (1° maggio 2009 e 20 settembre 2016), durante le quali, oltre ad aiutarlo nelle traduzioni e spiegazioni (sebbene se la cavi abbastanza bene con l'italiano), ho avuto la possibilità di suonare con lui. È musicista e persona interessante e mi ha fatto piacere che abbia apprezzato il mio approccio all'improvvisazione.

Parliamo dei Divae Project dopo l'esperienza con i Divae negli anni Novanta…

I DP mi hanno coinvolto tanto negli ultimi anni perché spaziano musicalmente in molte direzioni, pur mantenendo un carattere ben definito. Questo approccio è davvero importante perché non impone limiti creativi, permettendo di avventurarci in ogni ambito artistico, rispecchiando esattamente la nostra formazione culturale. **Davide Pistoni**, elemento basilare della band, è un musicista eccezionale, con cui ho trovato subito una grande intesa. Scrive e arrangia musica interessante, e ciò che più apprezzo è la capacità di muoversi in ogni contesto con estrema facilità. È una gioia condividere il palco e duettare con lui oppure dare voce alle sue idee con la mia chitarra. **Luca Velletri** è un cantante estremamente versatile, che riesce a interpretare ogni genere ad altissimi livelli e con grande passionalità. Ottima in ogni sfaccettatura la sezione ritmica, formata da **Lorenzo Trincia** al basso e **Francesco Isola** alla batteria, così come la chitarra di **Fabio Servilio** con cui posso dividere le parti e creare incastri che arricchiscono i brani. Secondo me fare progressive rock oggi significa mantenerne lo spirito di sperimentazione e ricerca che lo caratterizzava negli anni d'oro, senza necessariamente ricalcarne i suoni o altri cliché. Si può usare la tecnologia a disposizione evitando di porsi barriere, che deriverebbero dal rifarsi a schemi precostruiti… bisogna mantenere l'apertura mentale che ha contraddistinto il rock progressivo sin dall'inizio.



«I Divae Project hanno un carattere ben definito, però mantengono l'apertura mentale che ha contraddistinto il rock progressivo sin dall'inizio»

Fabio Cerrone

Sopra da sinistra: Fabio Cerrone, Francesco Fracassi, Andrea Galluzzi (sala prove dei Virtual Dream, Roma, primavera 1997).

Copertina del 33 giri PROG WILL NEVER DIE dei Divae Project, dipinto di Lorenza Ricci e grafica di Gianluca Soddu (Progressivamente/ Universal, giugno 2023).

Divae Project in vinile e Cd

STRATOSFERICO (aprile 2021, Lp Progressivamente/ Universal)

Unisce composizioni di periodi storici diversi, pur mantenendo un sound omogeneo. Si passa dalla reinterpretazione di brani dall'album L'UOMO (1971) degli **Osanna** (*Introduzione*, *L'uomo*, *L'amore vincerà di nuovo*, cantata da Gazebo, icona della dance italiana degli anni Ottanta con *I Like Chopin* ma grande amante del prog) a degli splendidi spunti musicali di Davide, ideati insieme a te. Quando ho riascoltato le registrazioni ho apprezzato tanto le mie tracce di chitarra, specialmente quelle più melodiche in *L'uomo*.

PROG WILL NEVER DIE (giugno 2023, Lp Progressivamente/Universal)

Il viaggio continua. Sulla prima facciata ci sono tre brani che mostrano quanto sia eclettico a livello compositivo Davide: si va dal jazz-rock con ritmi funk di *È pericoloso giocare con il fuoco* al tango disparo di *Tango Zoppo* e al prog sinfonico di *Prog Will Never Die*. Mi sono divertito un mondo a registrare le mie parti proprio per stare sempre sulle montagne russe. Nella seconda facciata, dedicata al **Banco del Mutuo Soccorso**, emergono le capacità di Davide negli arrangiamenti, che si è superato su *750.000 anni fa… l'amore?* (DARWIN!, 1972) e *La città sottile* (IO SONO NATO LIBERO, 1973). Per me è stimolante lavorare su brani arrangiati così bene. Una volta suonate le parti scritte e obbligate mi concentro a creare altri interventi, quelli che la musica mi ispira emotivamente.

STRATOSFERICO & OTHER STORIES (novembre 2023, Cd Progressivamente/ distribuzione Maracash Records)

Contiene trenta minuti inediti rispetto al 33 giri e io appaio in quattro momenti.

After The War è un pezzo che non amavo nella versione originale degli **Asia** (conclusione del loro terzo album, ASTRA, pubblicato nel novembre 1985, con il chitarrista svizzero Mandy Meyer in sostituzione di Steve Howe), ma è venuto bene con un bel sound hard-prog.
La follia che diventa realtà ha una struttura "movimentata": la prima parte è romantica e cantata mentre la seconda è strumentale, ostica, rabbiosa e vicina a certe cose del Rock in Opposition e dei Magma, dove emerge il potente apporto di violino e sassofono.
A Gift For Keith Emerson è il tributo sincero al più grande tastierista degli anni Settanta. Questa suite strumentale è veramente emozionante, nei suoi quattro movimenti descrive le varie fasi della vita di Emerson, con la musica che diventa sempre più frenetica, ossessiva e tagliente mentre si avvicina il suicidio dell'artista, avvenuto nella notte tra il 10 e l'11 marzo 2016.
Lampo, che dura poco più di un minuto e tu utilizzi come sigla del programma *Progressivamente* su Radio Centro Idea Digital Network, è prog sinfonico strumentale a velocità supersonica dove mi limito a un compito ritmico visto che il ruolo guida è delle tastiere.

Foto realizzate durante le riprese per il video di *After the War* di Divae Project (2022).

Fabio Cerrone e Andrea Galluzzi in concerto nel teatro della Città dei Ragazzi di Roma (23 maggio 1997), registrazione utilizzata per il Cd SINTESI (Progressivamente 1998). Il disco è reperibile presso Maracash Records.

GUIDO BELLACHIOMA

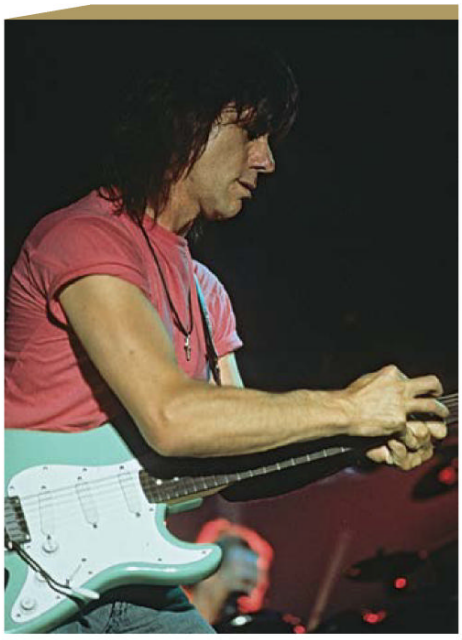
I Divae Project stanno registrando il nuovo album, che uscirà a settembre 2025. Sei soddisfatto di come sta venendo? Proseguirà il percorso degli altri due?
Il nuovo lavoro è forse quello che amo di più: il più variegato e originale con dei brani bellissimi, sempre scritti da Davide. Prosegue il cammino dei precedenti, però aggiunge qualcosa che aiuterà a capire meglio la nostra personalità. Mi stimola tanto questo progetto perché ho spazio per l'improvvisazione, oltre che poter esprimere al meglio l'aspetto melodico del mio stile, enfatizzato dalle progressioni armoniche delle composizioni. L'approccio melodico è fondamentale nel mio vivere la musica, anche se in alcuni progetti non ci sono stati i presupposti per esaltarlo. Con Davide ho trovato il compagno ideale per metterlo in luce. L'album avrà tante sfaccettature, però il sound sarà ancora più omogeneo. Un lavoro con tante belle sorprese!!!

Viaggiando nel mondo dei chitarristi

Ritchie Blackmore?
È uno dei primi chitarristi che ho ascoltato. Mi ha emozionato e spinto a imbracciare la chitarra. Ancora oggi sono legato emotivamente alla sua musica, al suo fraseggio, al suo suono, al suo approccio melodico sulle progressioni e sui cambi. Basta ascoltare il solo di *Gates Of Babylon* (da RISING dei Rainbow, 1976) per capire quanto riesca a scivolare fluidamente su tutti i cambi, ovviamente mantenendo un *continuum* melodico eccezionale.

Allan Holdsworth?
Lui è stato una rivelazione, qualcosa di inaspettato, imprevedibile e straordinario. L'Ep ROAD GAMES (1983), fin dalle prime note di *Three Sheets To The Wind* mi ha rapito e toccato emotivamente… prima ancora di amare il suo chitarrismo ho adorato le sue composizioni che, nonostante molti trovino cervellotiche, a me hanno sempre colpito direttamente al cuore.

Scott Henderson
Un grande connubio tra jazz e rock, fraseggio e suono. Ho amato i suoi album con i **Tribal Tech**. L'ho aiutato durante una clinic e ho scoperto che, oltre a condividere gusti simili per i suoni di chitarra, ci accumuna anche una passione per Blackmore e **Michael Brecker**.



Jeff Beck
Un gigante, istintivo, unico, nessuno interpretava un tema o una melodia come lui. Un chitarrista che ha continuato a crescere e migliorarsi fino alla fine.

Jimmy Page
Un grande musicista e appassionato di musica, un uomo con una visione d'insieme, un grande band leader.

Steve Howe
Chitarrista incredibile, eclettico e a suo agio con ogni tipo di chitarra e stile musicale, ma sempre mantenendo la sua personalità. Gli **Yes** sono uno dei miei gruppi preferiti. Ho amato le sue parti di chitarra, dove spesso non si limitava a suonare accordi, ma sfoderava linee contrappuntistiche che si incastravano a meraviglia con gli altri strumenti.

Steve Hackett
Originale nel suono e nelle idee. Un ottimo compositore, l'ho adorato nei Genesis e anche nel suo VOYAGE OF THE ALCOLYTE (1975), che rimane uno dei miei album prog preferiti.

«Il mio primo album solista miscelerà jazz-rock, fusion con contaminazioni prog, funk, musica classica, pop»

Fabio Cerrone

Sopra: Jeff Beck (Tendastrisce, Roma, 25 aprile 1990) e Michael Brecker (DOC, Rai, 1988).

John McLaughlin
Un gigante… dal jazz al jazz-rock alle sperimentazioni indiane, ha fatto tutto a livelli stratosferici, con la chitarra elettrica o acustica. Con **Mahavishnu Orchestra**, **Shakti** o album solisti ha scritto tanta musica bellissima. Ho avuto modo di parlarci quando scrivevo sulla rivista «Axe» e mi ha colpito molto anche a livello umano.

Non solo chitarristi…
Influenze importanti le ho avute da musicisti non chitarristi come Michael Brecker, che adoro, **Miles Davis**, **Keith Jarrett**, **John Coltrane** ecc. Ascoltare anche altri strumentisti aiuta sicuramente a creare uno stile più originale sulla chitarra, meno legato a determinati cliché.

Tra le chitarre che hai usato quali hanno reagito meglio alla musica suonata e perché? Cosa preferisci usare oggi?
Ho iniziato con una vecchia Ibanez St200. Successivamente, lavorai d'estate come manovale per potermi comprare una Fender Stratocaster anni Settanta, che modificai subito per renderla più versatile e con una maggiore varietà di suoni. È stata la mia compagna per tanti anni e generi musicali. Più tardi scoprii la Steinberger, che, rispetto alla maggior parte delle altre chitarre, possedeva suonabilità e omogeneità su tutta la tastiera. L'ho utilizzata durante i primi anni dei Virtual Dream… è uno strumento con cui ho avuto subito una grande libertà espressiva. Adesso sono endorser di chitarre ESP, che hanno uno standard qualitativo alto. Impiego diversi modelli in base alle esigenze: in questo modo posso scegliere lo strumento più adatto per ogni pezzo. Se dovessi scegliere una sola chitarra sarebbe una stratoforme, con qualche modifica e un humbucker al ponte.

Che differenza trovi tra registrare in studio e suonare dal vivo?
Del suonare in studio, specialmente quando c'è tempo e sono solo, amo il fatto di poter cesellare le parti e i suoni più adatti al brano. Dal vivo è diverso, entro in una specie di trance da cui esco quando il concerto è finito… come se la musica fluisse attraverso di me senza che io me ne accorga (da qui il titolo *Tramite* del brano che apre SINTESI, esordio discografico dei Virtual Dream nel 1998). Quando posso, cerco di portare questa dimensione anche nelle registrazioni.

Quali sono gli album in cui ti piacerebbe aver suonato e in cui pensi che saresti stato adatto?
Sicuramente qualcosa del periodo più funk di Miles Davis, tipo DECOY (1984) e YOU ARE UNDER ARREST (1985). Gli album in cui c'era **John Scofield** alla chitarra, altro musicista che ho amato molto. Suonare dal vivo con Miles in quel periodo sarebbe stato fantastico, ricordo di aver guardato centinaia di volte il Vhs del live a Montreux, ripreso durante il tour di YOU ARE UNDER ARREST. Poi BUNDLES dei **Soft Machine** con Holdsworth, qualsiasi album dei **Brecker Brothers**, BELIEVE IT (1975) del **The New Tony Williams Lifetime**, sempre con Holdsworth, COME TASTE THE BAND (1975) dei **Deep Purple**, il primo album (1979) di **Rikie Lee Jones**, HOUNDS OF LOVE (1985) di **Kate Bush**, RED (1974) dei King Crimson ecc.

STRATOSFERICO, 33 giri dei Divae Project (Progressivamente/Universal, aprile 2021). Disegno di copertina di Giuliano Piccininno.

Questi non sono necessariamente i miei album preferiti di questi artisti, ma quelli dove mi sarebbe piaciuto suonare perché in qualche modo adatti al mio stile.

Allestisci tre line-up da sogno per altrettante situazioni, senza limitazioni di componenti…

A) Progressive rock
È difficile, comunque, anche se sicuramente non avrebbe funzionato e troppi protagonisti si sarebbero calpestati i piedi, esagero un po' e dico: Keith Emerson e **Rick Wakeman** alle tastiere, **Chris Squire** al basso e ai cori, **Neil Peart** alla batteria (e testi), **Adrian Belew** e Allan Holdsworth alle chitarre, Kate Bush alla voce, **Eddie Jobson** al violino.

B) Jazz-rock
Tony Williams alla batteria, **Jaco Pastorius** al basso, Allan Holdsworth alla chitarra, **Lyle Mays** alle tastiere e al piano, Michael Brecker al sax, **Jean-Luc Ponty** al violino, **Joni Mitchell** alla voce.

C) In assoluto… per suonare qualsiasi tipo di musica (più o meno)
Questa è veramente "tosta" perché anche per i mostri sacri è difficile destreggiarsi in tutti i generi. Comunque… Jaco Pastorius, **Billy Cobham** alla batteria, John McLaughlin alla chitarra, Miles Davis alla tromba, **Joe Zawinul** alle tastiere, Michael Brecker al sax e all'ewi.

Ci puoi raccontare qualcosa dell'album che stai incidendo a tuo nome: tipo di composizioni, musicisti coinvolti ecc.?
È un lavoro che si è esteso nel tempo e quindi racchiude diverse sfaccettature… jazz-rock fusion con contaminazioni prog, funk, musica classica, pop. Ho sviluppato qualsiasi idea avessi, quindi sarà abbastanza aperto come orizzonti. Non mi piace dire ai musicisti come devono suonare, quindi fornisco solo indicazioni di carattere armonico. Scelgo l'artista in base al carattere dei brani, pensando a chi possa essere adatto. Per esempio, su un paio di brani jazz-rock dal groove funky, ho chiesto ad **Alessandro Corsi** (Balletto di Bronzo, Capolinea, presente anche nel prossimo disco dei Divae Project) se voleva suonare il basso e ha fatto uno splendido lavoro. **Pierpaolo Ranieri** (Virtual Dream) ha suonato il basso su diversi brani in modo stupendo. Per la batteria, molti pezzi li ha suonati **Lucrezio de Seta** (Virtual Dream), musicista versatile. Un paio di brani li avevamo registrati per il nuovo lavoro dei Virtual Dream, che non è mai uscito e probabilmente finiranno nel mio album. Per un paio composizioni ho chiesto aiuto a Davide Pistoni, che si è occupato degli arrangiamenti orchestrali in un brano, mentre ha suonato le tastiere e il piano in un altro: ha superato le mie aspettative per l'orchestrazione da brividi e per quanto suonato, tra cui un solo di synth emozionante. **Alex Lofoco** ha messo il basso in un brano e sono soddisfatto del suo approccio travolgente e vitale. Potrebbero esserci anche altre collaborazioni. Non è un disco basato su lunghe improvvisazioni e assoli di chitarra. Ogni idea l'ho registrata prima come demo, programmando le batterie e suonando gli altri strumenti, poi sostituiti dagli altri musicisti: le parti iniziali mi servivano per capire se il brano funzionasse, anche se ho dato a tutti carta bianca. È fondamentale che chiunque collabori sia soddisfatto e si senta rappresentato a pieno dalle parti che ha registrato.

Cerrone con Red Ronnie durante la presentazione dell'album SINTESI dei Virtual Dream nella trasmissione *Help* (TMC 2, gennaio 1998).

Cerrone e Francesco Fracassi live al Palacavicchi di Roma, durante un concerto organizzato da Richard Benson, grande amante del jazz rock dei Virtual Dream (1998).

Parliamo del tuo ultimo libro-metodo per chitarra, *Modi delle scale*? Tu con gli studenti che tipo di maestro sei? Cosa serve per definirsi un buon chitarrista?
Modi delle scale riguarda il tanto incompreso, e frainteso, mondo dei modi delle scale maggiori, minore melodica e minore armonica: la spiegazione teorica, gli accordi su cui suonarli, la metodologia di studio per arrivare a padroneggiarli su tutta la tastiera della chitarra e l'utilizzo nell'improvvisazione. Ha richiesto diversi anni di lavoro, però ero motivato perché non avevo mai visto altri metodi che trattassero l'argomento da questi punti di vista. È il mio secondo libro, sempre edito per TGA Edizioni Indipendenti. Il mio primo lavoro, era *Essential Guitar Concepts*, affrontava gli argomenti che ogni chitarrista dovrebbe conoscere. Entrambi sono acquistabili su Amazon. Con i miei allievi prima di tutto sono un insegnante con una grande passione per la musica: questa è la prima cosa da trasmettere. Poi cerco di spiegare gli argomenti indispensabili per ogni genere e ovviamente la tecnica con cui applicarli sullo strumento; ma anche l'armonia applicata alla composizione e all'arrangiamento. Cerco di essere onesto e mettere a disposizione l'esperienza accumulata. Quando poi, come è successo più volte, vedo gli allievi farsi strada provo una grande gioia, perché nell'arte in generale è una missione trasmettere la conoscenza e la passione alle nuove generazioni. Per definirsi un buon chitarrista serve sicuramente studio e conoscenza, ma anche esperienza sul campo (suonare il più possibile insieme ad altri musicisti) e la personalità, quindi lo sviluppo di una propria voce.

NEL PROSSIMO NUMERO

RITUAL
INTERVISTA

KANSAS
MASQUE / SONG FOR AMERICA

SUBMARINE SILENCE
NUOVO ALBUM

PROG SARÀ IN EDICOLA OGNI 20 DEI MESI DISPARI

PROG ITALIA

Bimestrale
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - VINILE - CIAO 2001

A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione: Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Archivio Ferraina, Archivio Lelli Masotti, Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Giovanni Loria, Roberto Lorici, Raimondo Luciani, Simone Mazzilli, Marco Olivotto, Andrea Pavoni, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Riccardo Storti, / Stefano Tarquini / The Lunatics, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer
P.R. Barbara Caserta- Tel. 333 3382334 - barbaracaserta@sprea.it

Sprea S.p.A. Fondata nel 1993 da Mario Sprea
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Clara Manuelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X
Autorizzazione ROC n° 6282 del 29/08/2001

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia:
Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate

Distributore per l'Estero:
So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI)
Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

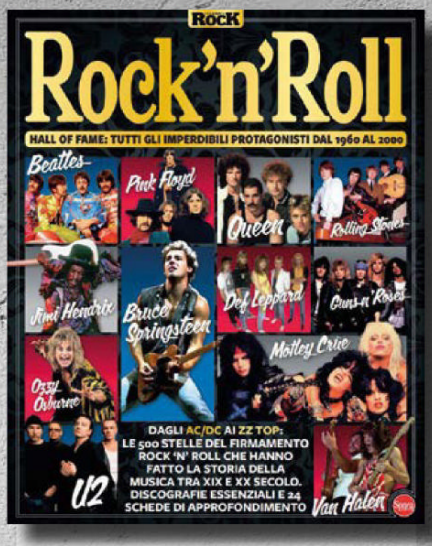
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.
Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte.
Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Sprea S.p.a. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.a., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda. Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e /o fornitura di prodotti e servizi. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art- 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.a non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che Lal riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.
In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai sui dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 – 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771,Fax: (+39) 06.69677.3785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it @pec.it.
Sprea S.p.a. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

NON PERDERE I NOSTRI
SPECIALI MONOGRAFICI

Realizzati dagli autori di STONEMUSIC.IT ROCK e PROG ITALIA



Selezione ragionata dei 500 grandi nomi, tra band e solisti, che hanno fatto la storia della musica più rivoluzionaria di sempre, Hall of Fame 1960 – 2000 rappresenta un atlante sintetico in ordine alfabetico.

La stagione più colorata e allucinatoria del rock raccontata attraverso i viaggi – musicali e non – di alcune delle band, in primis anglosassoni, che tra gli anni 60 e 70 hanno reso inconfondibile questo genere.

VOLUMI DA COLLEZIONE PER VERI INTENDITORI

L'irriverente stagione del rock inglese anni 90 di Oasis, Blur, Suede, Pulp, Verve, Elastica e tutte le band della "Cool Britannia" che hanno riportato la musica UK nelle classifiche mondiali.

Tutta la storia, le influenze e gli artisti fondamentali della scena inglese e americana che, a metà degli anni 70, hanno sconvolto il rock tra anticonformismo e sound dirompenti.

Tutto sul decennio sperimentale, contaminato e irripetibile della musica tedesca - dagli Amon Düül II agli Zeus, passando per i Kraftwerk - che hanno posto le basi di elettronica, avanguardia e prog.

Sprea EDITORI

Li trovi solo su sprea.it/rockmonografie
Se ne acquisti 2 le spese di spedizione sono gratis

PROG ITALIA

ARTHUR BROWN
FUOCO IMMORTALE

GEORDIE GREED
OLTRE I BLACK MIDI

CELESTE
FUTURO PASSATO?

YES
RELAYER STORY

BIMESTRALE ★ #57 ★ € 9,90
P.I. 19-11-24 ★ DICEMBRE-GENNAIO
IN CONTO DEPOSITO